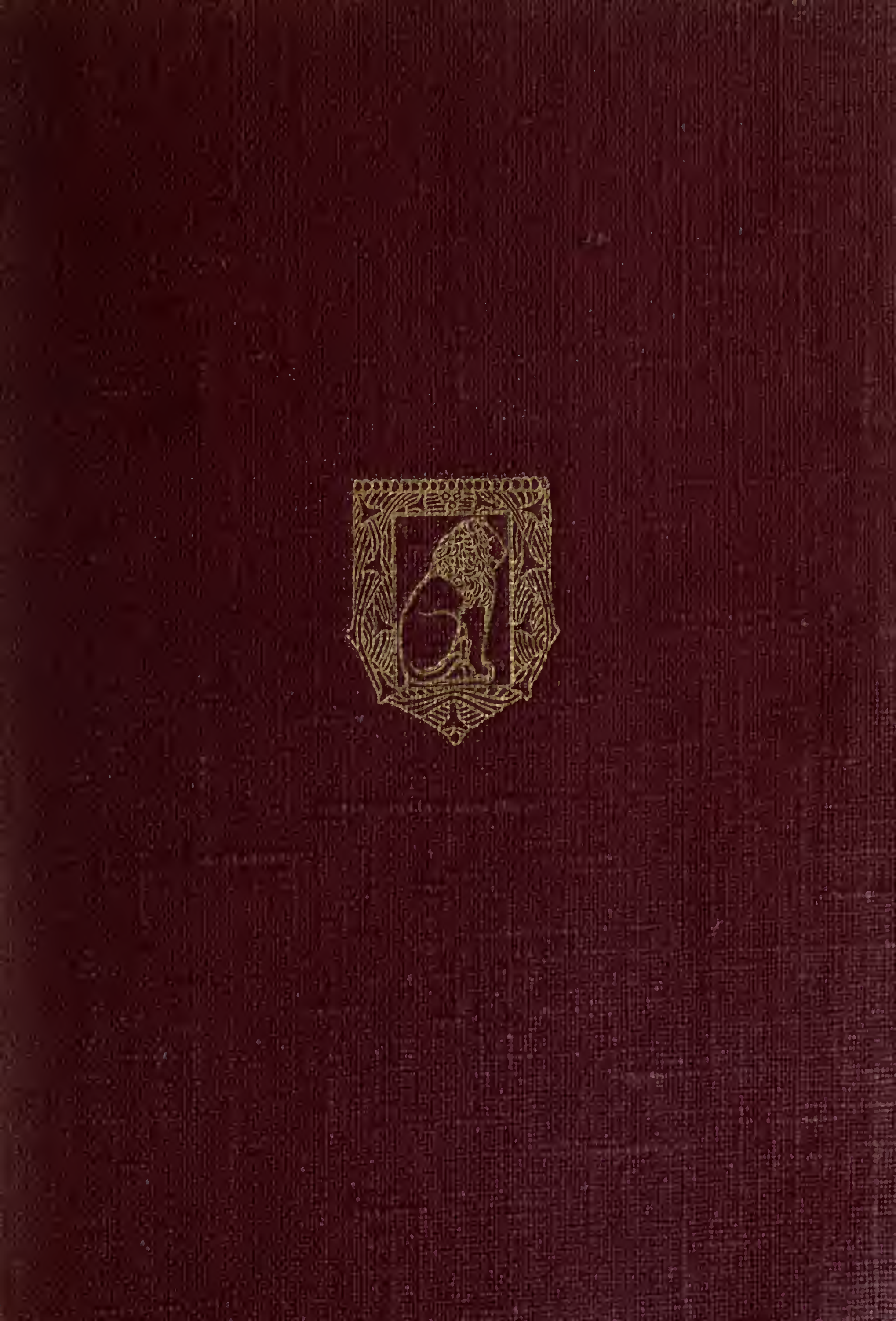
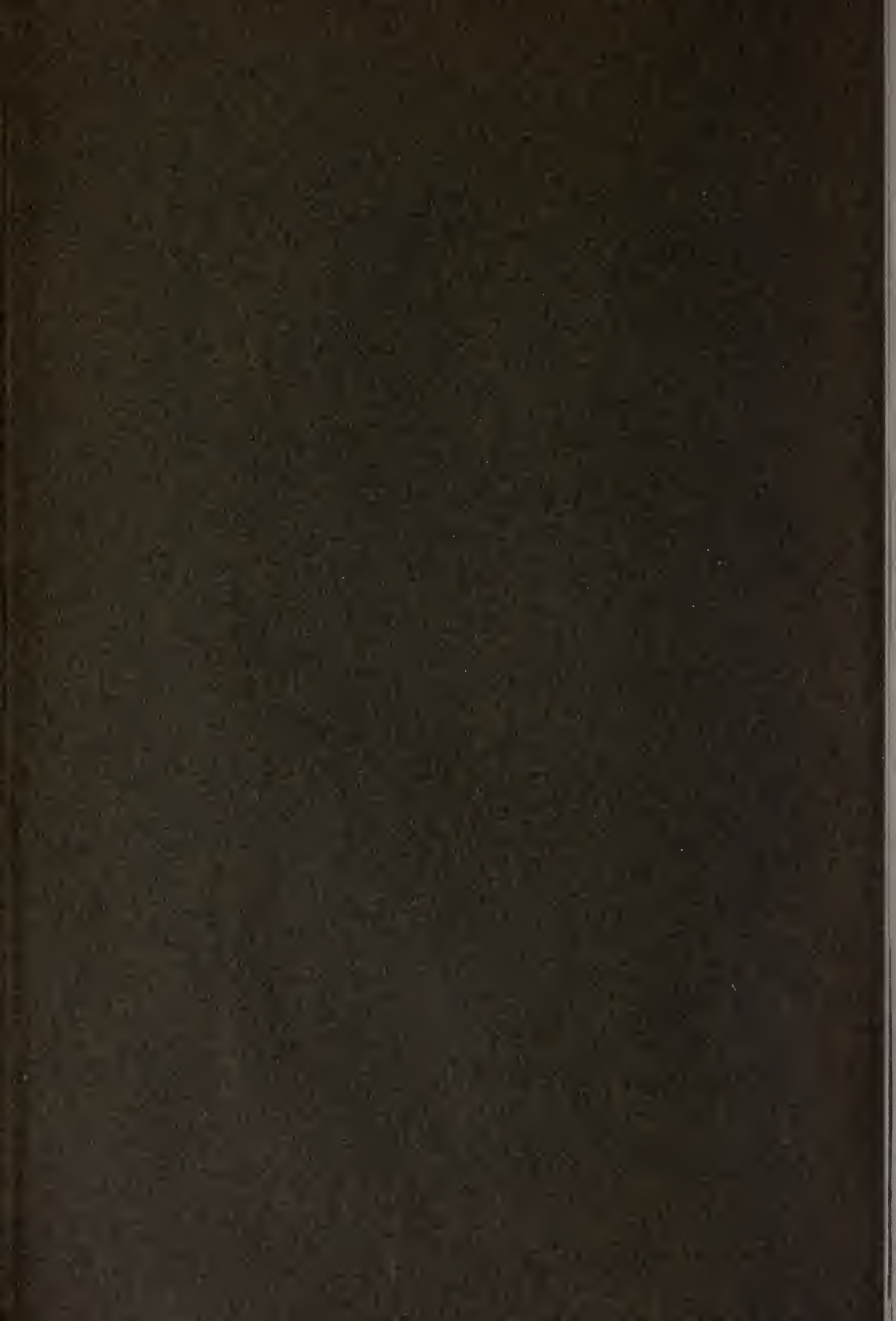
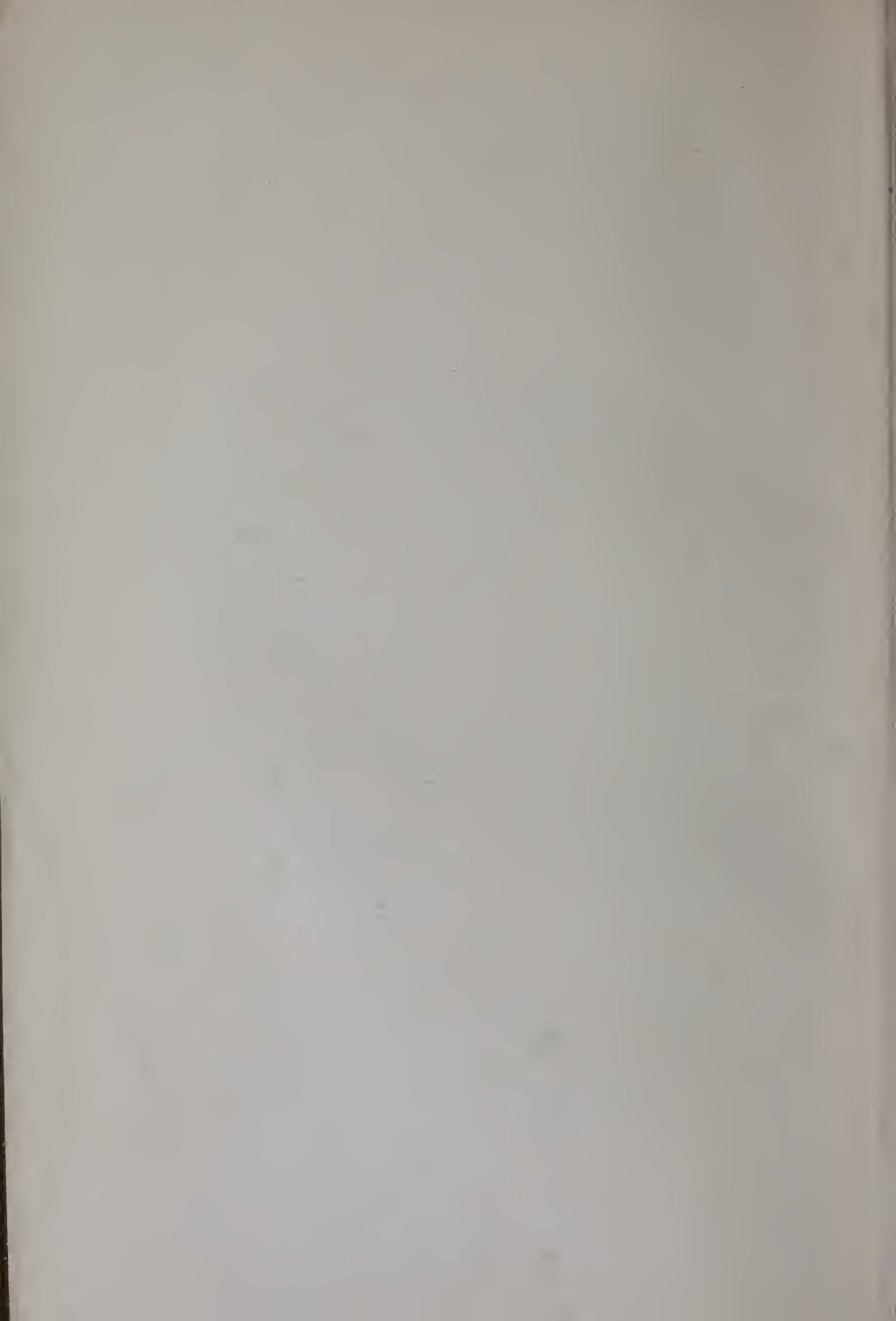











HERMANN MUTHESIUS
KUNSTGEWERBE
UND ARCHITEKTUR
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
JENA 1907

VON DIESEM BUCHE WURDEN 20 ABZÜGE ZUM PREISE VON FÜNFZEHN MARK FÜR JEDES EXEMPLAR AUF ECHT BÜTTENPAPIER HERGESTELLT/IN GANZPERGAMENT GEBUNDEN UND HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT

DER WEG UND DAS ZIEL DES KUNSTGEWERBES

Als Endwert des eigentümlichen, man könnte sagen, künstlichen Entwicklungsganges, den die Kunst nach dem Eintreten der Renaissance bei uns verfolgt hat, ergab sich bei den Menschen des XIX. Jahrhunderts der merkwürdige Zustand, daß sie unter Kunst nur noch die Ölmalerei verstanden. Kunstausstellungen waren Bilderausstellungen, Kunstvereine beschäftigten sich mit Gemälden, Kunstmuseen sammelten ganz vorzugsweise Gemälde. Über Gemälde erscheinen noch fast täglich dicke Bücher, über Gemälde liest man, schreibt man, streitet man. Es ist, als ob die Menschheit sich gegenseitig suggerierte, daß ihr künstlerisches Heil in der Bilderkunst seine Erfüllung fände und mit ihr erschöpft sei.

Vielleicht wird einmal eine Zeit kommen, wo man diesen Zustand rätselhaft finden wird, rätselhaft vor allem angesichts des Umstandes, daß gerade in dieser Zeit unsere persönliche und häusliche Umgebung von Unkultur und Geschmacklosigkeit strotzte, daß wir hier unter aufgetürmten Häßlichkeiten seufzten, wie sie die Geschichte noch nicht gesehen hatte. Möglich, daß man den einen Zustand durch den andern zu

erklären versuchen wird, derart, daß die riesige Angeschwollenheit der Malerei die Vertrockentheit der übrigen Künste mit sich brachte.

Bezeichnend für diese Vertrockentheit ist vor allem das gänzliche Versinken der Architektur aus dem Kunstbewußtsein des Volkes. Das Wort Architektur wurde ein hohler Begriff, bei dem sich niemand etwas denken konnte, das Spezialgebiet einer abgesonderten Berufsklasse, wie es das Sanskrit des Sprachforschers ist. Der Klang des Wortes selbst hat heute fast etwas Abschreckendes an sich, eine frostige Kälte strömt von ihm aus; wohingegen das Wort Malerei alle Herzen anwärmt. Denn die Malerei wurde das Schoßkind der Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts, sie bildete den unbestrittenen Tummelplatz aller Kunstbedürftigen. Erst ganz in neuerer Zeit hat sich neben ihr noch ein anderes Kunstgebiet die Gunst des Publikums zu erringen vermocht: das Kunstgewerbe.

Kunstgewerbe ist ein neuer Begriff, ein Sondergebiet unserer Zeit, sowohl in der Wortbildung als in der Sache etwas Neues. Der Begriff ist erst in der letzten Hälfte des XIX. Jahrhunderts entstanden, es wäre interessant, festzustellen, wer das Wort zuerst gebraucht hat. Jedenfalls wußte man früher (man kann sagen in der alten Kultur) nichts von Kunstgewerbe, man kannte nur den Begriff Handwerk. Das Handwerk rechnete man selbstverständlich nicht zu den Künsten, obgleich es damals nach dem Maßstabe unsrer heutigen Beurteilung durchaus Kunsthandwerk war. Viel-

leicht erschien die besondere Betonung des Künstlerischen in ihm darum gerade überflüssig, weil die Verbindung von Kunst und Handwerk natürlich gewachsen war und darum als organisch und unzerlegbar empfunden wurde.

Es war um die Mitte des XIX. Jahrhunderts, als den Einsichtigen plötzlich die Augen darüber aufgingen, daß das Gewerbe kunstlos geworden, daß diese Abtrennung des Künstlerischen vom Handwerklichen trotz allem eingetreten war. Die Weltausstellung in London 1851 hatte diese Erfahrung gebracht.

Macht man sich heute klar, was das heißt, so sollte man meinen, daß die Entdeckung fürchterlich gewesen sein müßte, so fürchterlich wie der Bankrott in einem altfundierten Hause oder die ärztliche Diagnose auf eine lebensgefährliche Krankheit. Denn damit war ein Zustand des Handwerks aufgedeckt, in dem es sich seit den Zeiten seines Bestehens noch nicht befunden hatte. Es war aus dem Paradies seiner kindlich-künstlerischen Existenz herausgetrieben. Es hatte mit dem Künstlerischen seinen Lebenshauch verloren und war zur toten mechanischen Herstellung herabgesunken.

So schroff treten Entdeckungen von schleichenden Übeln indessen nicht auf. Selbst wenn sie von einzelnen in ihrer ganzen Ausdehnung erkannt werden, täuscht sich die Menge weiter über sie hinweg. Und so machte die auf der ersten Weltausstellung gewonnene Erfahrung damals auch durchaus keinen umwälzenden Ein-

druck. Es geschah nur eins: man gründete in beträchtlichem Umfange Schulen mit dem Zwecke, dem Handwerke wieder künstlerischen Charakter zu verleihen. Die Gründung erfolgte in England planmäßig schon in den fünfziger und sechziger Jahren, in Deutschland in größerer Zahl erst von 1870 an.

Diese Schulen nannte man „Kunstgewerbeschulen“, nach dem Muster der neugegründeten „Kunstgewerbe-Museen“. Was darin getrieben wurde, entsprach genau der Bildung des inzwischen zum Bürgerrecht gelangten Wortes „Kunstgewerbe“: man heftete an das Gewerbe die Kunst, d. h. das, was man damals für Kunst hielt.

Und das waren die äußeren Erscheinungsformen der alten Handwerkserzeugnisse. Diese Formenwelt studierte man eifrigst. Die Kunstgewerbemuseen schleppten Massen von altem Studienmaterial zusammen, das man nun aufmaß und skizzierte, um es als „Kunst“ den kunstlos gewordenen Handwerkserzeugnissen zuzutragen. Die Übertragung geschah von einem besondern, durch die Kunstgewerbeschulen herangebildeten Stande, dem Kunstgewerbezeichner. Der Kunstgewerbezeichner zeichnete auf Papier die anzubringende „Kunst“, d. h. die alten Kunstformen vor, und der Handwerker bildete sie mechanisch nach. Keiner wußte dabei sehr viel von dem andern.

Aus der früheren Einheit des Gewerbes war so eine Zweiheit geworden, und diese Zweiheit

prägte sich auch nur allzudeutlich in den Erzeugnissen aus, die aus der Doppelarbeit entsprangen. Sie bestanden zum allergrößten Teil aus dem durch das Bedürfnis und die Tradition diktierten Nutzkörper und den diesem aufgehefteten, dem Schatze der historischen Kunst entnommenen Schmuckformen. Die Begeisterung, mit der man inzwischen diese alten Schmuckformen zu betrachten gelernt hatte, überdeckte den Zwiespalt. „Unsrer Väter Werke“ war das Kosewort, mit dem man die alten, als vorbildlich betrachteten Handwerkserzeugnisse benannte und als über jeden Zweifel erhaben empfahl. Ihre äußern Erscheinungsformen wurden für so heilig gehalten, daß eine Übertragung auf die Produkte unserer Zeit nicht nur völlig einwandfrei, sondern sogar höchst wünschenswert erschien.

Diese erste Periode des deutschen Kunstgewerbes spielte sich im wesentlichen im Formenkreis der deutschen Renaissance ab, mit geringem Einschlag der gotischen Kunst. Wir erinnern uns alle jener cuivre-poli-Schreibzeuge mit altdeutschen Ornamenten, der Gashängelampen mit eckiggotischem Schmiedewerk, der altdeutschen Stickereien, der Lederpunzarbeiten. Das Mobiliar schwenkte in seiner Gesamtheit in diese Bahnen ein. In der niedersten gewerblichen Tagesproduktion lebt es als „Muschelgarnitur“ auf der damals geschaffenen Grundlage noch heute weiter. Im übrigen aber trat bald eine Änderung ein: das durch die Mode

geleitete Abwechslungsbedürfnis lenkte auf die Nachahmung andrer, vorwiegend späterer Stile, des Barock, der französischen Stile der Ludwige, des Empire. Dem Grundsatz, auf die Nutzform historische Stilformen aufzuheften, blieb das Kunstgewerbe aber durch alle Stilwandlungen treu.

Es war um die Mitte der neunziger Jahre, als einigen Künstlern plötzlich die Augen darüber aufgingen, daß das so nicht weiter gehen könne. War das ewige Wiederkauen vergangener Formen schon an sich eine zweifelhafte Betätigung, so wurde sie schließlich geradezu entehrend, nachdem die Mode die Künstler von einem Stil zum andern gejagt hatte. Das erregte einen Widerwillen gegen die historischen Stile überhaupt. Dazu kam, daß eben von England her Erzeugnisse bekannt wurden, an denen man zu seiner Überraschung eine völlige Emanzipation von den historischen Stilen erblickte. Das Beispiel Englands wirkte zündend. Man sah dort statt der historischen Formen „neue Formen", und zwar in der Ornamentik vorwiegend solche, die aus dem Studium der Pflanzenwelt gewonnen waren. Ein Jauchzen begrüßte in Deutschland diese Entdeckung. Man warf sich sofort mit aller Energie auf das Studium der Pflanze und entwickelte formale Gebilde aus ihr. „Neue Formen" und „Pflanzenstilisierung" wurden die Schlagworte des Tages. Es ist erstaunlich, mit welch elementarer Gewalt das Studium

der Pflanzenform (und in der Folge das Naturstudium überhaupt) die historischen Stile vertrieb. Niemand konnte etwas dafür oder dagegen tun. Binnen wenigen Jahren waren sie hinweggefegt, und an ihre Stelle waren stilisierte Naturformen getreten. Der neue Glaube an die Natur hielt seinen Siegeseinzug.

Es tat dabei nichts, daß auch an der Pflanzenstilisierung von gewisser Seite sogleich wieder gerüttelt wurde. Man fand das „Blümchenornament“ zu kindisch und setzte den individualistischen Schnörkel an seine Stelle. „Gegenstandsloses Ornament“ wurde von einer Partei als Gegenparole ausgegeben. Wie weit nun der damals eingeführte Schnörkel wirklich gegenstandslos oder gegenständlich sein mochte („gegenstandslos“ können wir überhaupt nicht bilden), die Tatsache blieb bestehen, daß der Schmuckkünstler die gedankenlose Reproduktion der historischen Formen verlassen hatte. Er war zur Quelle aller künstlerischen Anregung, der Natur, hinabgestiegen. Und das bedeutete eine künstlerische Revolution sondergleichen.

Eins war bei dieser Revolution bezeichnend, daß — mit wenigen Ausnahmen — Maler es waren, die von diesem Augenblicke an als Führer auftraten. Der Umstand, daß die Malerei die herrschende Kunst unserer Zeit war, die Kunst, in der noch tätiges Leben herrschte, und die, wenngleich auf das kleine Spezialgebiet des Tafelbildes beschränkt, noch in kräftiger Blüte stand, machte sich hier insofern vorteilhaft bemerkbar,

als er die kraftvolle Verfolgung neuer Wege ermöglichte, die zu beschreiten dem engeren Fache der Architektur nicht mehr möglich war.

Zweifellos ist nun durch die Entwicklung eines neuen Ornaments und neuer Gestaltungsformen an Stelle der wiedergekauten historischen eine große Tat geleistet worden, eine Tat, die die Geschichte unserer Zeit einst hoch anrechnen wird. Neues Leben blühte plötzlich überall aus den Ruinen der alten Kunst empor. Und damit war überhaupt eine neue Zeit für das Kunstgewerbe heraufgekommen. Alles gärte und drängte hier nach Gestaltung, eine neue sprudelnde Tätigkeit begann, die Maler traten in Scharen zum Kunstgewerbe über, das Publikum faßte Interesse am Kunstgewerbe, kunstgewerbliche Zeitschriften schossen überall aus dem Boden hervor. Das Unerhörte trat ein: das Kunstgewerbe errang sich in der Vorstellung des Volkes einen Platz neben der bisherigen privilegierten Monopolkunst, der Malerei. Es trat beinahe vollwertig neben sie.

In dem regen, rasch pulsierenden Leben machte auch die innere Entwicklung des Kunstgewerbes ungeahnt rasche Fortschritte. Nachdem man jahrzehntelang mit den historischen Formen äußerlich dekoriert hatte, nachdem man auch mit den „neuen Formen" sich anfangs weidlich an der Oberfläche der Dinge gehalten hatte, stieg jetzt die Erkenntnis auf, daß in dieser Dekorierung mit Ornamenten nicht die Vollendung aller Dinge erblickt werden könne, ebensowenig

wie das Kunstgewerbe mit der Erfindung neuer ornamentaler Formen seine Aufgabe als gelöst zu betrachten habe. Man wurde sich darüber klar, daß die eigentlichen Zeitprobleme tiefer liegen mußten, als auf dem Flachland der Dekorierung mit neuem Ornament, auf das diese erste Entwicklungsphase des neuen Kunstgewerbes geführt hatte. Man erkannte, daß der Schmuck, sei er neu oder alt, erzählend oder nichtssagend, pflanzlich oder gegenstandslos, echt oder unecht, nicht das Wesen der Sache ausmachen könne, daß man vielmehr in der kunstgewerblichen Gestaltung nicht die Außenseite, sondern den Körper ins Auge fassen müsse. Statt zu dekorieren, fing man daher jetzt an zu bilden.

Und das bedeutete eine unendliche Erweiterung des Horizontes, eine Bereicherung des kunstgewerblichen Programms, die ihm völlig neue Ziele gab. Der Kunstgewerbler wurde aus dem Ornamentkünstler ein Tektoniker. Das Ornament war ihm von jetzt ab nicht mehr Selbstzweck, sondern er betrachtete es als gelegentliches Hilfsmittel, so etwa wie der Regimentschef seine Militärkapelle betrachtet. Er hatte sich dem Kern der Sache, der Gesamtform des Dinges, das er bearbeiten wollte, zugewandt.

Im Zusammenhange damit tauchten sogleich eine Menge neuer Probleme auf. Nachdem man einmal auf die Gestaltung der Gesamtform gekommen war, war nichts natürlicher, als daß man auch daran dachte, diese Gesamtform aufs innigste dem Zweck anzupassen, für den sie be-

stimmt war. Die Frage der Gestaltung nach dem Charakter des Materials — denn jedes Material legt andere Bedingungen auf — mußte sich sofort daneben einfinden. Die beiden Schlagworte Zweckform und materialmäßiges Bilden, die sich jetzt einstellten, bezeichnen dieses neue Streben der Zeit. Es ist gleich zu bemerken, daß sie nicht eigentlich neues forderten; die beiden Prinzipien sind uralt, sie sind aber immer von Zeit zu Zeit einmal wieder als neu aufgestellt worden, wenn Vernunft und Natur durch den Formalismus der Zeit überrannt worden waren. Und infolge dieser Sachlage erschienen sie auch jetzt wieder auf der Bildfläche.

Neben der Richtung auf material- und zweckmäßiges Bilden lief aber noch eine andere her, die eigentlich zu ihr im Gegensatz zu stehen schien. Es war die alte, phantastisch-schmückende Richtung, die sich allerdings aus der früheren äußerlichen Auffassung zu tiefer ausgreifenden Grundsätzen durchgerungen hatte. Aus dem Schnörkel, der in der Schmuckkunst vielfach an die Stelle der stilisierten Pflanze getreten war, war bald ein Kultus der Linie geworden. Aus diesem ergab sich eine Vergeistigung der Linie und des Umrisses zu einem gewollten und bewußten, stark akzentuierten Empfindungsausdruck. Man suchte z. B. jetzt im Ornament die bezeichnenden Formen für das Hängende, Stehende, Anheftende, Zögernde, Hastende, Ungeduldige, Geschmeidige, Entschlossene, Stürmende. Man drückte durch die Form das Ge-

wichtige, das Gemütliche, das Lastende aus, man lenkte durch den Umriß auf eine Bewegungsrichtung hin. Die Bewegung wurde das große Prinzip, das in die künstlerische Gestaltung eindrang, in der vordem bestenfalls nur die rhythmische Ruhe geherrscht hatte.

Nicht als ob nicht auch früher schon ein Empfindungsausdruck durch die Form stattgefunden hätte; er wurde aber vom Gestalter nicht mit dem gleichen grübelnden Bewußtsein angestrebt und war nicht in demselben Maße vermenschlichend als in den sich schon zur destillierten Gehirnkunst steigernden Versuchen einiger unserer heutigen kunstgewerblichen Führer. Jedenfalls stehen wir hier vor einem Neuland, das noch weiter aufzuschließen, einer der interessantesten Vorwürfe sein wird, die die Kunst je beschäftigt haben.

War die Entdeckung und die Entwicklung dieses Gebietes das Vorrecht weniger genialer Köpfe, so lagen die andern beiden Punkte, das Zweckliche und Materialgemäße der Gestaltung, dem allgemeinen Verständnis weit näher. In der Tat waren hier Prinzipien berührt, die mehr auf die Verbreiterung als die Erhöhung der Ziele des Kunstgewerbes hinwiesen. Aber diese Prinzipien waren darum keineswegs von geringerer Wichtigkeit. Im Gegenteil, sie halfen eine Erkenntnis anbahnen, die bei der bisherigen kunstgewerblichen Produktion noch nicht recht hatte durchdringen können, aber für das fernere Schicksal des Gewerbes geradezu eine Lebensfrage

war. Es war die Erkenntnis, daß das Kunstgewerbe sich nicht auf Einzelleistungen von lediglich künstlerischem Interesse beschränken dürfe, sondern auf breiter, volkswirtschaftlicher Basis wirken müsse. Offenbar hatte das bisherige Kunstgewerbe volkswirtschaftlich ziemlich in der Luft geschwebt. Es produzierte Dinge, die, von Hand hergestellt und als Einzelleistung entstanden, unter den Bedingungen und mit der Prätension von Kunstwerken auf den Markt traten und sich daher nur an wenige Begüterte wenden konnten. Forderte man aber nun von den kunstgewerblichen Erzeugnissen in erster Linie Zweckmäßigkeit und material- und werkmäßig richtige Herstellung, so stand auch der Herstellung mit modernen Mitteln, das heißt heute der maschinenmäßigen, nichts mehr im Wege. Das lenkte den Sinn des Kunstgewerblers auf die Maschinenarbeit.

In einem eigentümlichen Kreislaufe näherte man sich so wieder dem Punkte, an welchem vor fünfzig Jahren der Ausgang des sogenannten Kunstgewerbes, die Trennung von der gewerblichen Tagesproduktion, stattgefunden hatte. Denn damals wetterte man gegen die Verbildung des Gewerbes, die man dem unheilvollen Einflusse der Maschine zuschrieb. Heute kehrt der Kunstgewerbler zur Maschine zurück. Man fängt an, einzusehen, daß jenes Unheil nicht im Wesen der Maschine liegt, sondern in derem falschen Gebrauche, daß es nur gilt, der Maschine die richtigen, ihrer Arbeitsweise entsprechenden

Formen zuzumuten, um einwandfreie Erzeugnisse von ihr zu erlangen.

Und mit dieser neuen Erkenntnis ist dem Kunstgewerbe ein neues Arbeitsfeld von ungeheurer Weite und ungeheurer Bedeutung erschlossen. Noch ist kaum die Hand angelegt, aber die Bewegung drängt dazu, hier einzugreifen. Dem Kunstgewerbler, der jetzt Tektoniker geworden ist, liegt es ob, die richtigen, maschinenmäßigen Formen zu erfinden und auszubilden. Dadurch wird er die Maschinenarbeit auf eine Höhe heben, die sie auch für das künstlerische Auge einwandfrei, ja anziehend und interessant macht, er wird das ganze Gebiet der fabrizierenden Industrie der Kunst zuführen.

Auch hier übrigens handelt es sich mehr oder weniger nur darum, etwas bewußt zu tun, was bisher in den Leistungen des Ingenieurs schon unbewußt geschehen ist. Das ohne Kunst zustande gekommene Zweirad, die Arbeitsmaschine, das Dampfschiff sind künstlerisch einwandfreie Gebilde. Nur in dem Versuche der Maschine, die bisherige Handarbeit zu imitieren, hatte das Gefährliche ihres Einflusses und die verheerende Wirkung, die sie auf die gewerbliche Produktion der Zeit ausübte, gelegen.

Die beiden Probleme, die künstlerische Gestaltung auf der einen Seite (Empfindungskunst) und die rationelle Gestaltung auf der anderen (Sachkunst), bewegen jetzt das Kunstgewerbe. Auf den ersten Blick mögen sie unvereinbar erscheinen, wie Öl und Wasser. Die Ansichten

der Beteiligten sind hier sehr verschieden. Der eine verlangt das über den Zweck Hinausgehende — das „Überflüssige" — als Merkmal der Kunst, der andere will alles Überflüssige als nichtsachlich entfernt sehen. Beide haben zugleich recht und unrecht. Denn es ist ebenso unmöglich, reine „Sachkunst" (das Wort selbst ist eine logische Unmöglichkeit) hervorbringen, als sich in der angewandten Kunst allein von der Phantasie leiten lassen zu wollen. Solange unsere bildende Hand von unserm menschlichen Geiste dirigiert wird, werden alle ihre Bildungen menschliches Gefühl verkörpern, und solange ein Zweck erfüllt werden soll, wird der menschliche Intellekt darauf ausgehen, zweckmäßig zu gestalten. Es ist nur eine Frage des proportionalen Anteils beider Elemente, die hier vorliegt. Im übrigen kann bei der Verschiedenheit der Veranlagung der einzelnen Künstler die Verschiedenheit der Gestaltungsziele nicht weiter überraschen. Es ist sogar gut, daß beide Richtungen vorhanden und anerkannt sind und im Willen unserer Zeit ihre Rolle spielen. Die Richtungen werden sich gegenseitig ergänzen, unterstützen und in ihrer Generalsumme schließlich zu einer Einheit verschmelzen.

Wie sehr aber, trotz aller Neigungen zum Phantastischen, doch das Praktische, Sachliche, Rationelle unser modernes Denken und Fühlen beeinflußt, das zeigen einige wichtige Begleiterscheinungen der kunstgewerblichen Bewegung. Eine solche ist z. B. das bei ihr eingetretene Verständnis für die S c h ö n h e i t d e r M a s c h i n e und

für die Werke des Ingenieurs. Man kann den Zeitpunkt, an welchem in Deutschland das Erkennen der Schönheit der Maschine allgemein wurde, ziemlich genau angeben, es war auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1902. Alle kunstsinnigen Ausstellungsbesucher kehrten von dort mit der Versicherung zurück, daß die Maschinenhalle nicht nur vom technischen Standpunkte, sondern auch vom künstlerischen Standpunkte aus Werke ersten Ranges geborgen habe. Man sah plötzlich in der mathematischen Sachform einer Kurbelstange, in dem eigentümlichen Aufbau einer Dynamomaschine Schönheitsformen, wie man sie früher nur an Architekturwerken gesehen hatte. Es war nur ein weiterer Schritt, die Werke des Ingenieurs in ihrer Allgemeinheit in die Kunst einzureihen. Man sprach von der Ästhetik des Ingenieurbaues und sah in der eisenüberspannten Bahnhofshalle architektonische Schönheiten.

Es ist wichtig, sich klar zu machen, was das heißen will, nachdem fast ein Jahrhundert lang das Dogma geherrscht hatte, daß die Gebilde des Ingenieurs ihrer Natur nach häßlich seien. Betrachtete man doch nur dann das Eisen als „künstlerisch behandelt", wenn daran irgendwo Akanthusblätter angeheftet waren. Ist darin nicht das Anbrechen einer neuen Zeit zu erblicken?

Eine andere Begleiterscheinung machte sich in der kunstgewerblichen Erziehung bemerkbar. Hatte diese früher lediglich ihr Ziel in der Übermittlung der Kenntnis der verschiedenen

alten Ornamentstile erblickt und war sie auch in den ersten Jahren der neuen Bewegung noch hauptsächlich auf das Ornament als solches ausgegangen, so nötigten ihr die neu aufsteigenden Anschauungen über Zweckform und materialmäßiges Bilden bald ein verändertes Programm auf. Das Ziel wurde die Ausbildung in der Werkstätte an Stelle der früheren Ausbildung am Zeichenbrett. Hier sollte der Schüler die Bedingungen des tektonischen Gestaltens und Bildens am Material selbst kennen lernen, dem gegebenen Werkstoffe durch Behandlung mit eigener Hand die ihm natürlich zukommende Form gleichsam abschmeicheln. War früher das Ergebnis der Kunstgewerbeschulen „der alle Stile beherrschende Musterzeichner“ gewesen, der an seinem Zeichentische mit dem formalen Rüstzeug, das ihm die Schule mitgegeben hatte, irgendwelche Gegenstände „entwarf“, das heißt mit Ornamentformen umkleidete, ohne von der Technik, in der sie ausgeführt wurden, mehr als die oberflächlichste Kenntnis zu haben, so nahmen sich die Schulen jetzt vor, ein neues Geschlecht zu erziehen, das nicht mehr mit äußerlichen Formen arbeitete. Der Einfluß dieser Erziehung auf die breitere gewerbliche Produktion kann heute noch nicht mit Tatsachen belegt werden, da das neue Programm, in England entwickelt, erst seit einigen Jahren in Deutschland eingeführt und lange noch nicht in genügendem Umfange zur Durchführung gelangt ist. Es steht aber zu hoffen, daß in dem Werk-

stättengedanken wirklich ein heilsames Korrektiv gegen den bisherigen kunstgewerblichen Äußerlichkeitskram gefunden ist.

Das alte „Kunstgewerbe“ fing mit einer Abschwenkung von der ausübenden Gewerbetechnik an, man eilte zum Zeichentisch, um „Kunst“ zu pflegen und dem Gewerbe zuzutragen. Das heutige Kunstgewerbe kehrt zur ausübenden Technik zurück. Der Kreislauf der Entwicklung schließt sich somit. Das sogenannte Kunstgewerbe, eine gewollte Sonderart des Allgemeingewerbes, verliert damit an seiner Bedeutung. Die Hoffnung wird möglich, daß wir wieder ein Allgemeingewerbe haben werden, das ebensowenig und ebensosehr künstlerisch ist, als es das Gewerbe der alten Zeit war. Wenn Entwerfer und Ausführer, Künstler und Handwerker wieder in eine Person verschmelzen: so ist dem Gewerbe die verloren gewesene Kunst zurückgegeben.

Solange an der Lösung dieser Aufgabe mit äußerlichen Mitteln gearbeitet wurde, bezeichnete das Wort Kunstgewerbe die Arbeit, die getan wurde, treffend genug. Wird aber erst der genannte Idealzustand erreicht sein, so liegt keine Veranlassung mehr vor, von Kunstgewerbe zu reden. Wir haben dann wieder ein Gewerbe, das mit derselben Selbstverständlichkeit künstlerischen Geist in sich fassen wird, wie der menschliche Körper die menschliche Seele in sich faßt. Das „Kunstgewerbe“ wird ein Ding der Vergangenheit sein.

Wie sich im Laufe der Entwicklung der gei-

stige Inhalt des Kunstgewerbes mehr und mehr veredelte, so erfuhr auch dessen praktisches Ziel, d. h. das Gebiet, auf das sich seine Arbeit erstreckt, eine grundsätzliche Erweiterung. Bis vor Beginn der neuen Bewegung hatte sich das Kunstgewerbe kaum mit etwas anderem als mit dem einzelnen kunstgewerblichen Gegenstand beschäftigt, mit dem Möbel, der Schmiedearbeit, der Stoffmuster, der Ornamentfüllung. Die neue Bewegung ging in instinktivem Drange auf ein zusammenfassendes Ganzes los: das Zimmer. Es ist höchst interessant zu beobachten, wie sofort, nachdem der Kontinent in die Bewegung eingetreten war, der Gedanke der Zimmerausstattung als Ganzes Platz griff und das Ziel des Kunstgewerbes wurde. Ein Stuhl als solcher war jetzt nichts mehr, er gehöre denn zu einer Zimmereinrichtung, eine Füllung an sich kein Gegenstand nennenswerten Interesses, eine Deckenmalerei nur insofern berechtigt, als sie als Teil eines Innenraumes auftrat, der im einheitlichen Sinne entworfen war.

Dieser Schritt wurde von weittragender Bedeutung. Wie größere Zwecke größere Gesichtspunkte schaffen, so trat jetzt das ganze Kunstgewerbe auf einen neuen Höhenstand, von dem aus die Bedeutung des kunstgewerblichen Einzelgegenstandes zu verschwinden begann. Das Ziel des objet d'art wich dem Ziel der Raumausstattung. Hatte der Kunstgewerbler bisher aus dem Ornamentisten bereits die Wandlung zum Bildner durchgemacht, so ging er nun noch

einen Schritt weiter: er wurde der Innenkünstler.

Nun ist aber die Raumausstattung und Raumbehandlung von der Raumbildung nicht zu trennen. Werden beide getrennt, so wie es heute noch der Fall ist, indem der Architekt den Hohlraum liefert und der Innenkünstler ihn ausstattet, so liegt ein Widerspruch vor, dessen Beseitigungsnotwendigkeit sich von selbst ergibt. Der Bau des Raumes, den der Innenkünstler ausstatten und künstlerisch behandeln soll, ist der nächste unabwendbare Schritt, der getan werden muß. Er ist tatsächlich schon von vielen Seiten getan worden.

Dann ist der Innenkünstler aber Architekt. Und dann ist der letzte Schluß des merkwürdigen Kreislaufes erfolgt, auf den die kunstgewerbliche Entwicklung hinarbeitet. Das Kunstgewerbe ist kein abgespaltenes tektonisches Teilgebiet mehr, sondern es ist das große tektonische Allgemeingebiet selbst; es ist Architektur, die Haupt- und Universalgestalterin unter den bildenden Künsten.

Schon heute ist nicht mehr die Frage, ob das Kunstgewerbe den Schritt in die Architektur tun solle, könne oder dürfe, der Schritt ist mit dem Übergange zur Raumbehandlung getan, und es ist nur nötig, sich bewußt zu werden, daß er getan ist. Und nicht nur das Gebiet der inneren, auch das der äußeren Architektur ist bereits beschritten. Die beiden Ausstellungen in Darmstadt 1901 und 1904 und zum Teil auch die Ausstellung in Dresden 1906, waren Häuserausstel-

lungen, nicht Ausstellungen von Stühlen, Büfetts und Sofakissen, wie es frühere kunstgewerbliche Ausstellungen waren. Allerdings handelte es sich bisher nur um solche Architektur, die dem menschlichen Wohnbedürfnis dient, wie sich denn bisher überhaupt das Kunstgewerbe fast ganz ausschließlich in den Dienst der Wohnungskultur gestellt hat und die Aufgaben der Monumentalarchitektur noch außer acht gelassen hat. Gerade aber im Wohnungsbau dürfte die wichtigste Aufgabe gegeben sein, an der sich das zur Architektur werdende Kunstgewerbe versuchen kann.

Hat man diesen Gedanken gefaßt, so ergeben sich goldene Hoffnungen für die Zukunft. Das Reformbedürfnis ist heute auf keinem künstlerischen Gebiete so dringend, wie auf dem der häuslichen Baukunst. Hier sind Aufgaben von drückendster Schwere aufgetürmt. Jahrzehntelang hat sich die häusliche Architektur in einem spielerischen Schematismus ergangen, in einer rein äußerlichen Verkleidung von baulichen Gebilden, die mit dem Begriff Kunst nichts zu tun hat. Schließlich sind wir auf den heutigen Zustand gekommen, der sich dem, der überhaupt Augen hat, zu sehen, auf einem Gange durch unsere norddeutschen „Villenvororte“ drastischer enthüllt, als Worte ihn schildern können. Wir sind in der häuslichen Baukunst auf dem Zustande des absoluten Bankrottes angelangt. Mißverstandene Formenanhäufungen an den kleinsten Aufgaben, bei völliger künstlerischer Leere, ja orga-

nischer Mißbildung, ein Prunken mit angelernten Stilkenntnissen beim Mangel auch des kleinsten Anteils an künstlerischer Empfindung, das ist das Charakteristische für sie.

Was hilft es, wenn die Mitarbeit des Kunstgewerblers in der Gestaltung unserer häuslichen Umgebung nicht weiter geht als bis zur bloßen Ausschmückung des Gehäuses, das eine fremde Hand hergerichtet hat, an der noch alle Unkultur einer verbildeten und heruntergekommenen Zeit haftet; wenn aus den Hohlformen an Räumen, die der Geschäftsarchitekt hat entstehen lassen, klägliche Kompromisse gemacht werden müssen; wenn außen tiefster Kulturstand und innen künstlerische Weihe herrscht?

Freilich ist das Publikum noch lange nicht dazu erzogen, die Unkultur des heutigen Hausbaues zu merken. Ihm ist das, was ihm der Bauunternehmer bietet, gerade recht und gut. Die wenigen Bauherren aber, die den Jammer bisher erkannten, waren ratlos, wer sie bedienen sollte. Sie wollten einen Künstler. Aber keiner von den Malern und Bildhauern, auf die dieser Name bisher angewandt wurde, besaß die technischen Kenntnisse, um ein Haus bauen zu können. Unternahmen sie es trotzdem, so kam nicht selten eine Mißbildung heraus, die den Bauherrn noch empfindlicher berühren mußte, als die künstlerische Mißbildung des üblichen Häusererbauers. Es war die Mißbildung in der technischen und praktischen Anlage. Es erscheint ausgeschlossen, daß ein anderer das Haus baut, als der auf technischer Grundlage

erzogene Künstler. Die technische Ausbildung darf nicht fehlen.

Aber wie wenig sie allein zum Bau eines Hauses berechtigt, das zeigen eben aufs klarste unsere heutigen Villenvororte. Die Häuser, die man dort sieht, mögen technisch genügen, aber sie sind jedenfalls künstlerisch unbrauchbar, denn ihre Verfasser haben keinen Kontakt mit der Kunst. Was sich an ihren Erzeugnissen breit macht, ist Afterkunst. Übermittelt wird diese Afterkunst durch unsere heutige Architektenausbildung, die auf der einen Seite einen Wust von Wissenschaft gibt, auf der andern nichtssagenden, äußerlichen Formenkram übermittelt. Gegen das Technisch-Wissenschaftliche in der Architektur wäre gewiß nichts einzuwenden. Aber es muß doch daran erinnert werden, daß unsere Vorfahren mit einem Minimum von Wissenschaft ganz gute Häuser bauten, während die aus den heutigen Bauschulen niederen wie höheren Grades hervorgegangenen Architekten mit einem Maximum davon sehr schlechte bauen.

Die Schwierigkeiten, an die Architektenschulen eine reformierende Hand anzulegen, sind nicht gering anzuschlagen. Die Wurzel des Übels liegt darin, daß an den Stellen, denen die Verantwortung für den architektonischen Nachwuchs zufällt, und das sind die technischen Hochschulen, die sachlichen Gesichtspunkte völlig von anderen, in den Vorurteilen unsrer Zeit liegenden Rücksichten in den Hintergrund gedrängt werden. Man hat dort nicht das Ziel, Baukünstler zu er-

ziehen, sondern Beamte, die den Standesanforderungen bestimmter Beamtenrangklassen genügen. Daher zunächst die Forderung des Abituriums einer neunklassigen höheren Schule. Der zukünftige Baukünstler wird durch die fast ausschließlich philologische Schulung, die ihm dort zufällt, gewiß auf die verkehrteste Weise für seinen Beruf vorgebildet, die sich denken läßt. Sein Gehirn wird in einer Richtung entwickelt, die direkt kunstfeindlich ist, seine Gestaltungslust wird unterbunden, sein Auge geblendet, sein Kunstorgan ertötet. So tritt er, nicht vorgebildet, sondern verbildet, in eine Bildungsstätte ein, die sich „Hochschule" nennt, obgleich der zwanzigjährige Schüler damit beginnen muß, die allerelementarsten Strichübungen mit der Ziehfeder zu machen, eine Tätigkeit, die eher den Namen Klippschule rechtfertigte. Zu einer künstlerischen Ausbildung, selbst der bescheidensten Art, ist jetzt keine Zeit mehr gelassen, denn es stehen bereits wieder Examina vor der Türe, die einen gewaltigen Wust an Wissenschaft und technischen Kenntnissen erfordern. Man wird also Architekt, ohne Künstler zu werden, d. h. man eignet sich, so rasch es geht, den äußern Apparat dessen, was man gemeinhin Architektur nennt, an und hantiert damit: Säulenordnungen, romanische und gotische Formen, griechische und Deutsch-Renaissance-Ornamente. So tritt der gewesene Architektur-Schüler ins Leben hinaus, in den meisten Fällen als genau derselbe künstlerische Barbar, als der er aus der Philologenschule auf

die sogenannte Hochschule gekommen ist. Er hat überhaupt nichts von Kunst gemerkt, er ist nie von ihrem Hauch berührt worden. Dafür erfüllt er aber die Anforderungen, die in Deutschland an die sogenannten gebildeten Stände gestellt werden, er hat „akademisches Studium", ist satisfaktionsfähig und kann Rat vierter Klasse werden. Die Erfüllung der Standesanforderungen überdeckt völlig die Kluft, die zwischen dem gähnt, was er als Architekt sein sollte und was er wirklich ist.

Macht man sich diese Verhältnisse klar, so wird das Bild, das in ihrer Allgemeinheit unsere heutige deutsche Architektur bietet, völlig verständlich. Es könnte kaum anders ausfallen. Die Architektur eines Volkes, das die Ausbildung seiner Architekten so gestaltet, muß zum klapperdürren Schema werden, an dem man vergeblich nach Geist und Seele sucht.

Die Kenntnis des äußeren Apparates einer Kunst genügt nicht, um Kunstwerke zu schaffen, man muß dazu Künstler sein, d. h. man muß künstlerisch empfinden, künstlerisch denken, künstlerisch aufbauen und künstlerisch gestalten können. Das Mittel, Künstler zu erziehen, ist also nicht, in Eile den äußeren Kunstapparat zu übermitteln. Soweit Künstler überhaupt erzogen werden können (es kann sich nur um den Ausbau einer natürlichen Veranlagung handeln), muß eine künstlerische Erziehung vor allem in der Bildung des Geschmackes und in der Entwicklung des künstlerischen Gestaltungsvermögens bestehen.

Darin hätte auch die Erziehung zum Architekten ihr Schwergewicht zu erblicken.

Die Geschichte des neueren Kunstgewerbes, das aus einer Ornamentkunst allmählich eine Kunst des Raumes geworden ist, kann hier die Fingerzeige geben, in welcher Weise die architektonische Erziehung lebenskräftig umzugestalten ist. Das was den heutigen Innenkünstler von vornherein vom Architekten unterscheidet, ist der Weg, auf dem sich beide dem architektonischen Problem nähern. Der Architekt wird durch die heutige Erziehung von außen herangeführt, von der Verkleidung mit Formen her, der Kunstgewerbler kommt von innen, vom Raumgedanken her. Es ist kaum ein Zweifel darüber möglich, welcher Weg der richtigere ist. Ist es wahr, daß die Architektur Raumbildnerin ist (wie fremd klingt das freilich in Anbetracht des heutigen Tuns der Bauausübenden), so ist das Kunstgewerbe auf dem richtigen Wege zur wahren Architektur, nicht die heutige Architektenschulung. Wie das Kunstgewerbe von den Einkleidungsformen der alten Kunst hinweg zunächst zum Naturstudium als der Quelle aller künstlerischen Anregung geführt hat, wie an den Kunstgewerbeschulen eine ernste und gründliche allgemeine Kunsterziehung an Stelle der Übermittlung von Äußerlichkeiten der alten Stile getreten ist, so werden sich auch die Architektenschulen wieder vom allgemein künstlerischen Wege her ihrem Lehrziele nähern müssen, wenn wir irgendwelchen Ausweg aus dem heutigen architektonischen Bankrott erhoffen wollen.

Mit immer größerer Entschiedenheit ist im Kunstgewerbe aus kleinen Anfängen heraus das Ziel einer großen tektonischen Gesamtkunst verfolgt worden und hat die früheren Ziele verdrängt. Man hat erkannt, daß alle Kunst aus einer einzigen Quelle fließt, daß es keine künstlerischen Sonderfächer, sondern nur eine große Allgemeinkunst gibt. Der Inbegriff dieser großen Allgemeinkunst aber kann nur das sein, was wir nach dem Beispiel der Griechen und in des Wortes umfassendster, edelster und heiligster Bedeutung Architektur nennen. Eine Allgemeinschule für das Gesamtgebiet der angewandten Kunst muß das Ziel der Zukunft sein, eine Schule, in der Architekten, Gewerbekünstler, Wandmaler und Plastiker auf einheitlicher Grundlage ausgebildet werden. Das Programm, das sich in den letzten zehn Jahren in fast instinktivem Drange an den besten Kunstgewerbeschulen durchgesetzt hat, ist das einzige künstlerische Erziehungsprogramm, das als Unterlage für den Aufbau einer solchen Allgemeinschule in Betracht kommen kann. Es würde sich auf die Unterstufe einer solchen Allgemeinschule beziehen. Auf einer Oberstufe fände die Spaltung der Ziele in Architektur, Plastik, Wandmalerei und Innenkunst statt, entsprechend dem besonderen Talente, das der Schüler auf der Unterstufe zu zeigen Gelegenheit gehabt hat. Bei einer solchen Vorbildung würden der Architektur wieder künstlerische Elemente zugeführt werden. Sie würde, wie es im Lebensgang der großen Architekten der vergangenen

Jahrhunderte der Fall gewesen ist, wieder das Ende der Entwicklung des Künstlers werden, nicht den Anfang bilden wollen. Die Architekturjünger würden, mit allgemein künstlerischen Vorstellungen ausgerüstet, sich nicht mehr mit der äußerlichen Gruppierung von Motiven des alten Formenschatzes begnügen. Sie würden das Ziel haben, künstlerisch zu bilden und würden auf künstlerischem Wege in die gewaltige Welt der Architektur hineinwachsen. Sie würden mit Ehrfurcht und Scheu vor einer Kunst stehen, die, richtig gehandhabt, das intensivste Gestaltungsvermögen und das kondensierteste Denken erfordert und die schwerwiegendsten Probleme in sich birgt.

Es ist vor allem nötig, sich heute wieder des einfachen Satzes zu erinnern, daß Architektur Kunst ist. Die Architektenerziehung muß daher Kunsterziehung sein, andernfalls wird sie fortfahren, Leute auf den Schauplatz des Lebens zu senden, die die Kunst des Bauens handhaben wie Beckmesser die Kunst des Gesanges.

Aus den einem Trümmerfelde gleichenden, verworrenen Zuständen, in denen die tektonischen Künste an der Wende des letzten Jahrhunderts angetroffen wurden, hat sich die neue kunstgewerbliche Bewegung als klarer, silberheller Quell abgehoben, in der Einöde neues Leben sprudelnd und in der Zeit künstlerischen Stillstandes neue Entwicklungsmöglichkeiten versprechend. Schon hat der wachsende Fluß seine Nachbargebiete zu befruchten begonnen, schon ist er an dem Hauptgebiete, das der Befruchtung

bedürftig ist, angelangt. Die kühnste aller Hoffnungen erscheint jetzt am Horizont der Möglichkeit: daß aus jener merkwürdigen Bewegung, die unter der Flagge des „Kunstgewerbes“ begann, allmählig die Lösung des großen künstlerischen Problems unsrer Zeit hervorgehe: die Schaffung einer neuen und echten Architektur. Würde die kunstgewerbliche Bewegung in einer solchen aufgehen und enden, so hätte sie die größte künstlerische Aufgabe erfüllt, die heute vorliegt und der Lösung harrt.

DAS MODERNE IN DER ARCHITEKTUR

In allen geschichtlichen Zeiten haben die Ideen, die die Menschheit am stärksten bewegten, ihren sichtbaren Niederschlag in den Werken der Architektur gefunden. Der heitere Götterkult der Griechen spiegelt sich in den herrlichen antiken Tempeln wieder, der ersten vollendeten Schönheitsform der Architektur unseres westlichen Kulturkreises, die staatsmännisch sozialen Ziele des Römervolkes sprechen aus den Zirken, Thermen, Aquädukten und Basiliken, der übersinnliche religiöse Gedanke des Mittelalters hat sich in gewaltigen Domen verdichtet, der Fürstenglanz und die selbstherrliche Gewalt der Königshöfe der Zeit und Nachzeit der Renaissance hat uns in Palästen und Prunkgemächern diejenige höfische Baukunst hinterlassen, die der Architekturentwicklung des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts als Führerin diente.

Diese fürstlich-aristokratische Baukunst, die letzte Staffel der historischen Architektur, verlor ihre innere Berechtigung mit der Zeit, da die aristokratische Kultur überhaupt ihr Ende erreichte, d. h. mit dem Beschluß des XVIII. Jahrhunderts. Die moderne Zeit, die an diesem Punkte einsetzte, fing an, neue Ziele zu verfolgen.

Das XIX. Jahrhundert wurde das große Jahrhundert der wissenschaftlichen Arbeit, nie geahnte Hilfsquellen der Natur wurden erschlossen und dem Menschen dienstbar gemacht, die Forschung wurde die kühne Lenkerin des Strebens derjenigen Zeit, die wir vom Standpunkte eines weitesten Ausblicks als die Gegenwart bezeichnen müssen.

Wenn es sich also darum handelt, das Moderne in der Baukunst dieser Zeit zu ergründen, so weist das Beispiel früherer Zeiten daraufhin, es im Zusammenhang mit diesen geistigen Hauptzielen der Gegenwart zu suchen. Dabei müssen wir uns allerdings zunächst darüber einigen, was wir unter Architektur verstehen wollen.

Blicken wir wieder auf die Zeiten der Vergangenheit zurück, so erscheint es zweifellos, daß der Begriff das gesamte menschliche Bilden umfaßte, das sich stets restlos in der Baukunst verkörperte. Die Etymologie des Wortes Architektur zeigt, daß die Griechen das gesamte tektonische Bilden darunter verstanden. Aber auch in der mittelalterlichen und der Renaissancekunst ist die Einheit des Begriffes noch außer Zweifel, der Architekt war nicht nur der Verweser der anderen bildenden Künste, sondern auch der Erdenker und der Erfinder auf dem technischen und konstruktiven Gebiete. Lionardo da Vinci ist vielleicht der reinste Typus des eigentlichen Architekten, den die neuere Zeit hervorgebracht hat. Das XIX. Jahrhundert hat alle Berufe in Spezialitäten gespalten, weil kein

Einzelmensch das riesig angewachsene Wissen und Können der Zeit mehr in sich vereinigen konnte. Dieses Spezialistentum hat dann seine großen Gefahren, wenn es sich um Gewinnung großer Gesichtspunkte handelt. Es ist unbedingt notwendig, aus der Bergmannsarbeit der Einzelgebiete heraufzusteigen, um einen Ausblick zu gewinnen, der wieder die Hauptgruppen im Zusammenhange sieht. Vor dieser Aufgabe stehen wir, wenn wir das Moderne in unserem baulichen Bilden und Gestalten zu untersuchen beabsichtigen.

Das wissenschaftliche neunzehnte Jahrhundert hat vor allem auch wissenschaftlich gebildet. Ein neuer Stand, der des Ingenieurs, trat auf, um seine Gedanken zu verwirklichen. Der Ingenieur hat Flüsse und Meeresarme überbrückt, Verkehrswege geschaffen, die Sammelpunkte des Verkehrs, wie Bahnhöfe und Markthallen, in mächtigen Spannungen überwölbt, Dampfschiffe, Lokomotiven und die wunderbarsten Maschinen und wissenschaftlichen Apparate erfunden. Hier hat unsere Zeit eine so hohe schöpferische Kraft entfaltet, daß sie mit den größten Zeiten des Bauens, mit der griechischen und mittelalterlichen, den Vergleich nicht zu scheuen braucht. Hier ist eine neue Welt erstanden, selbständiger als die der Renaissance-Baukunst und eigenartiger als die der römischen Kunst. Hier sind Werke größten Umfangs und größter, weil wissenschaftlich durchdachter Verfeinerung dem menschlichen Gehirne entsprungen. Hier liegt die bauliche

Tat der modernen Zeit. Sie deckt sich, wie in den anderen großen Epochen des Bauens, mit den geistigen Zielen der Zeit, indem sie deren wissenschaftliches Streben in die Tat umsetzt.

Man wende nicht ein, daß es sich hier nicht um Kunst handle, da die Bauten des Ingenieurs nur dem blanken Bedürfnisse genügten und keine Kunstformen aufwiesen. Man begibt sich auf ein gefährliches Gebiet, wenn man das Künstlerische des Bauens im Überflüssigen, Unwesentlichen, dem Bedürfnisse Angehefteten sucht. Und wer kann mit voller Gewißheit sagen, daß der Gitterträger nie und nimmermehr als Kunstform betrachtet werden wird? Warum sollen die Maschinenteile mit ihrer sprechenden statischen Ausdrucksform eine künstlerisch stumme Sprache reden? Die gotischen Baumeister bauten gewiß ihrer Ansicht nach nicht weniger sachlich als der heutige Ingenieur, und die Römer blickten sicherlich mit denselben Augen auf ihr Kolosseum hin, wie wir heute auf unsere Bahnhofshallen hinblicken. Nur eine auf vergangenen Bedingungen begründete Schulästhetik kann hier Einspruch erheben. Neue Taten geben neue ästhetische Gesetze mit neuen Maßstäben und neuen Grundsätzen. Überhaupt hat das Urteil dem Schaffen zu folgen, nicht ihm vorauszugreifen. Das erste Gefallen oder Nichtgefallen ist nicht ausschlaggebend, denn das Schönheitsempfinden hängt von der Gewohnheit ab, und auch dieses folgt dem Schaffen nach. Erleben wir es aber nicht heute schon, daß wir eine kühn geschwungene

Eisenbrücke, ein Dampfschiff, ja den ins Unendliche verzweigten Mechanismus einer Maschine schön finden? Unser Schönheitsempfinden hat sich bis zu einem gewissen Grade schon angepaßt.

Bei dieser Anpassung an das Einfache, Ungeschmückte spricht noch ein anderer Umstand mit, der auf sozialen Verhältnissen beruht. Mit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts ist an Stelle der aristokratischen Kultur, die jetzt ihre Führerschaft aufgab, eine selbständige bürgerliche Kultur getreten, die nicht mehr in repräsentativer Etikette, sondern in einfacher Sachlichkeit ihr Wesen sieht. Diese bürgerliche Kultur ist allerdings zunächst durch mancherlei Übergangsstadien gegangen und ist zum Teil noch jetzt darin befangen. Nur in wenigen Äußerungen des äußeren Lebens, beispielsweise in unserem Männeranzuge, hat sie klare bildnerische Ergebnisse gezeitigt. Hier sehen wir deutlich die Richtung auf das Praktische, Schmucklose ausgesprochen, die sich mit dem erwähnten ingenieurmäßigen Bilden deckt. Eine bürgerliche Kultur ist auch in unserer häuslichen Einrichtung in der Entwicklung begriffen, die sich mehr und mehr dem Zweckmäßigen, Sachlichen, Sinngemäßen zuwendet, und eine vereinfachende Richtung zeigt sich z. B. auch treffend in der Gestaltung unseres Kleingeräts. Man braucht nur ein Werkzeug oder eine Waffe des XVIII. Jahrhunderts mit einer solchen des XX. zu vergleichen, um den großen Unterschied im Empfinden beider Zeiten zu erkennen.

Zu den klaren, durchsichtigen Grundsätzen dieses sachlichen Bildens unserer Zeit steht der Lauf, den die Architektur im engeren Sinne eingeschlagen hat, in einem sehr merkwürdigen Gegensatze. Das Hin- und Hertaumeln der stilmachenden Architektur des XIX. Jahrhunderts zeugte von dem gewaltigen Stoß, den die Revolution ihren Bildungsgewohnheiten versetzt hatte. Eingewiegt in einen Routinismus, der der gesellschaftlichen Gepflogenheit der alten aristokratischen Kreise entsprach, vermochte sie auf die neuen Zeitforderungen nicht ohne weiteres zu antworten. Sie bestand, indem sie die alte aristokratische Epoche ihres Bestehens in die Gegenwart hereinzuschleppen versuchte, auf dem formalen Standpunkte und haschte verzweifelt nach allen Stilen der Vergangenheit. Ein oberflächliches Spiel mit äußeren Formen, ein Zusammenleimen von Motiven aus dem Formenschatze vergangener Kunstzeiten blieb ihr durch Jahrzehnte eigentümlich.

An einigen Stellen aber, da wo diese Architektur sich mit dem Ingenieurbau verbrüderte, oder da, wo sie gezwungen war, Aufgaben zu lösen, die außerhalb ihrer sonstigen Geleise lagen, schuf sie wirklich Neues. In den großen Ausstellungshallen und den neueren, von diesen beeinflußten Warenhäusern und Großkaufhäusern traten bemerkenswerte neue Bildungsgedanken auf, die sich namentlich aus der Verwendung der neuen Baustoffe Eisen und Glas ergaben. In der Anlage von öffentlichen Gebäuden, Schulen, Kranken-

häusern und Arbeiterkasernen wurden neue Grundrißformen entwickelt, hervorgegangen aus dem Bestreben, den vermehrten Luft- und Lichtansprüchen zu genügen. Als neue Sonderart fanden sich z. B. die breiten sicheren Treppen und Ausgänge und die langen hellen Korridore ein. Hier trat eine neue Wissenschaft, die Gesundheitslehre, bestimmend und stilbildend auf. Der Anruf, den sie an die Architektur richtete, gab auch Anlaß zu einer großen Summe anderer Neubildungen, die sich heute vielleicht am sichtbarsten in den Begriffen Bad und Wasserklosett verdichten. In dieser Beziehung war England führend für die Welt und hat in Verfolgung von Gesundheitsgrundsätzen nicht nur eine völlige Umbildung des Wohnhauses und seiner innern Einrichtung bewirkt, sondern auch den ästhetischen Anforderungen an das Wohnen eine andere Richtung gegeben. Das prägt sich vielleicht am deutlichsten darin aus, daß in der Dekoration des englischen Hauses das Helle, Luftige, Glatte, kurz das Hygienische an die Stelle der schweren, dunklen Dekoration von früher getreten ist und sich damit auch der Begriff des Behaglichen grundsätzlich umgebildet hat. Und ähnliche Ziele machen sich jetzt allerorten geltend.

In den zahlreichen Röhrenleitungen des Hauses, die sich einstellten, um den vermehrten Bequemlichkeitsbedürfnissen des heutigen Menschen zu genügen, ist eine neue ungemeine Verfeinerung seines inneren Organismus zu erblicken. Erinnern doch diese neuen Rohr- und Leitungsnetze in

gewisser Weise an die Blutgefäße und Nervengänge des menschlichen Körpers. Schließlich hat die neu aufgetretene Forderung der Feuersicherheit einige, wenn auch im ganzen nicht sehr wesentliche Umgestaltungen herbeigeführt.

Im äußern Kleid der landläufigen Bauten haben freilich alle diese neuen Triebkräfte noch nicht allzuviele Veränderungen hervorgebracht. Unsere Theater haben sich unter den neuen Ansprüchen zu charakteristischen Baukörpern mit dem hoch herausstrebenden Bühnenhause entwickelt, und unsere Schulen, Institute und öffentlichen Gebäude deuten die neuen Grundriß- und Gesundheitsanforderungen wenigstens in ihrer gegliederten, langgestreckten Form und ihren Lichtquellen an. Am meisten stehengeblieben ist heute vielleicht die kirchliche Baukunst, die sich krampfhaft an die Ergebnisse längst vergangener Zeiten klammert und dadurch allerdings nur die Tatsache bestätigt, daß sich im kirchlichen Gegenwartsleben keine Lebensnahrung für sie findet.

Auf ein ganz und gar schwankendes Gebiet gelangen wir, wenn wir den sogenannten „neuen Stil“ ins Auge fassen, der im Kunstgewerbe und in der Architektur in den letzten zehn Jahren so oft genannt worden ist. Von der Allgemeinheit eines Ausblicks auf die großen Triebkräfte der Zeit schrumpft die rein formalistische Seite dieser Bewegung fast zur Bedeutung einer Tageserscheinung zusammen. Der Standpunkt, „neue Formen“ zu finden und an die Stelle der bisherigen zu setzen, wird zur kleinen Marotte, und die in-

dividualistische Versessenheit der Einzelkünstler erscheint im Lichte eines belanglosen Manierismus.

Gegenüber dem stilmachenden Akademismus, den die Bewegung ablöste, hat sie allerdings einen großen Vorteil gebracht: den der Freiheit des Gestaltens. Vermöge dieser Freiheit sind bisher jedoch nur im eigentlichen Kunstgewerbe wirklich neue Werte geschaffen worden, Werte, die freilich bedeutsam genug sind, wenn man bedenkt, daß sie mit großer Folgerichtigkeit auf die Schaffung eines neuen einheitlichen Innenraumes gerichtet waren und dieses Ziel bisher auch erreicht haben. Der Charakter dieses neuen Innenraumes ist im Grundzug bürgerlich und reiht sich in der bürgerlichen Schlichtheit, die die besten Vertreter der neuen Richtung erstreben, den Grundzielen der modernen Zeit ein. Der Grundsatz seiner Gestaltung, die künstlerische Einheit, erstreckt sich nicht nur auf den Raum in seiner Form und Farbe, sondern auch auf den gesamten Rauminhalt an Möbel und Kleingerät, und so ist in diesem Ziele zugleich das Rückgrat eines neuen Kunstgewerbes überhaupt gegeben. Dieser große und gesunde Grundgedanke erklärt den unbestrittenen Erfolg, den die Bewegung bisher im Kunstgewerbe gehabt hat.

In der versuchten Übertragung der neuen Bewegung auf die äußere Architektur läßt sich bisher ein ähnlicher großer Grundgedanke nicht mit gleicher Klarheit erkennen, hier ist die Bewegung mehr oder weniger in Äußerlichkeiten stecken geblieben. Neues kann sich in der Architektur

nicht aus neuen Formen, sondern nur aus neuen inneren Triebkräften ergeben. Mit dem Wunsche, modern zu sein, erreicht man nicht mehr, als sich der Mode auszuliefern. Modern zu sein, ist überhaupt kein Gesichtspunkt, die wirklich modernen Ergebnisse entspringen nicht aus der Absicht, modern zu sein, sondern aus den unvoreingenommenen Bestrebungen der besten Persönlichkeiten und Charaktere der Zeit.

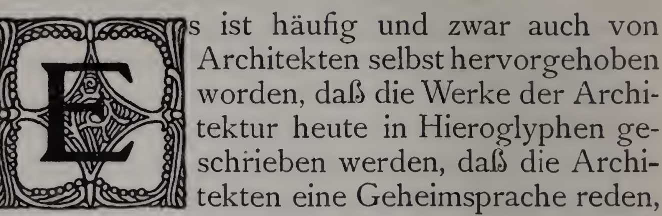
Durch unsere Zeit ziehen heute allerhand geistige Strömungen. Auf vielen Gebieten hat ein neues idealistisches Streben eingesetzt, die Sehnsucht nach jenen höheren seelischen Werten ist wiedererwacht, die sich nicht durch mathematische Formeln darstellen lassen. Daneben erstarkt überall das nationale Empfinden. Der Kultus des Persönlichen zeugt von dem Streben nach Selbständigkeit. Alle diese Strömungen werden sicherlich einst auch ihren Ausdruck in der Architektur finden. Aber heute sind davon nur ganz vereinzelte Anfänge zu bemerken. Und die Früchte dieser Bewegungen können noch nicht erwartet werden, solange hier der überkommene Formalismus noch die Alleinherrschaft führt. Heute ist als architektonisches Ergebnis der modernen Bewegung noch nicht viel mehr als die grundsätzliche Durchbrechung der früheren Stilnachahmung zu verzeichnen, die dem sachlichen Fortschritt als Haupthindernis im Wege stand.

Auf ihr kann der Aufbau einer modernen Architektur nunmehr mit größerer Freiheit beginnen. Ihr Endziel kann aber nicht mehr das-

selbe formalistisch-repräsentative sein, das ihr in der aristokratischen Zeit berechtigterweise eigentümlich war. Die Richtung, die sie einzuschlagen haben wird, ist zunächst vorgezeichnet im wissenschaftlichen Denken der neuen Zeit. Das Moderne in ihr wird sich demnach in der Deckung der klaren, sachlichen Forderungen des Bedürfnisses, in der vermehrten Berücksichtigung des Materials und in der logischen, sinngemäßen Konstruktion ergeben. In der Sachlichkeit des Gestaltens wird sie sich zunächst noch inniger die Hände zu reichen haben mit ihrer Schwester, der Ingenieurkunst. Denn dieser allein war es vergönnt, im XIX. Jahrhundert unvoreingenommen zu gestalten, weil sie nicht im Banne einer formalen Überlieferung stand.

In dem Kampfe gegen den unwesentlichen Aufputz und gegen die überflüssige Phrase wird sich dann auch die Architektur den inneren Gestaltungszielen unserer Zeit inniger anschließen. Man kann diese Ziele vielleicht nicht treffender bezeichnen, als mit den Worten, die Hamlets Mutter an den phrasenzirkelnden Polonius richtete, jenen Worten, die das ganze Programm einer modernen tektonischen Kunst mit unübertrefflicher Knappheit in sich fassen: More matter, with less art, mehr Inhalt mit weniger Kunst.

DIE ERZIEHUNG ZUR ARCHITEKTUR



Es ist häufig und zwar auch von Architekten selbst hervorgehoben worden, daß die Werke der Architektur heute in Hieroglyphen geschrieben werden, daß die Architekten eine Geheimsprache reden, die nur von den Eingeweihten verstanden wird. Die Architektur ist im weitesten Sinne unpopulär, sie ist die am wenigsten verstandene der bildenden Künste. Die Bauzäune, die den Verkehr in den großstädtischen Straßen einengen, rufen beim Vorübergehenden kaum den Wunsch hervor, zu wissen, was hinter ihnen entstehen wird. Und wenn ein neues Werk der Architektur dem Gebrauch übergeben wird, so pflegt das Interesse des Publikums auch heute noch mit der Frage erledigt zu sein, „in welchem Stil" das Haus gebaut sei.

Wer trägt die Schuld an der Entfremdung, die zwischen der Kunst des Architekten und dem Publikum eingerissen ist? Von vornherein kann man annehmen, daß jede Unpopularität ihre Gründe hat, und meistens liegt bei einem Feindschaftsverhältnis die Schuld an beiden Teilen. Daher scheint es gewagt, ohne weiteres, wie es die Architekten zu tun pflegen, davon auszugehen, daß es nur einer sogenannten „Erziehung des Publikums zur Architektur" bedürfte, um die

Popularität der Architektur wieder herzustellen. Die Annahme, daß das heutige Mißverhältnis lediglich dem Publikum in die Schuhe zu schieben sei, beruht auf falschen Voraussetzungen. Es fragt sich vielmehr, ob nicht die heutige Architekturausübung selbst zum guten Teil dafür verantwortlich zu machen ist, daß sie bei den Zeitgenossen nicht das wünschenswerte Interesse erweckt.

Die Architektur steht heute schon deshalb nicht mehr im Mittelpunkte des öffentlichen Interesses, weil sie das tektonische Hauptgebiet unsrer Zeit, das des Ingenieurs, verloren hat und dadurch einer der hauptsächlichsten Stützen im geistigen Leben der Gegenwart verlustig gegangen ist. In das Gebiet des Ingenieurs fallen die wichtigsten Tagesaufgaben. So arbeitet ein großer Teil der heutigen Intelligenz an der Ausgestaltung der Verkehrsmittel, die zweifellos eine der unsere Zeit am stärksten bewegenden, nach baulichem Ausdruck ringenden Ideen ist. Die Aufgaben des Ingenieurs sind in unsern Tagen in demselben Sinne populär, wie in der antiken Welt etwa der Tempelbau oder die Anlage von Basiliken und Foren populär war. Mit dem Ausbau der Verkehrsmittel in Verbindung steht ein anderes neues, unserer Zeit eigentümliches Gestaltungsgebiet, das der Maschinen und Werkzeuge. Auch in ihm spricht sich ein ganz moderner Gedanke aus: die streng wissenschaftliche Durchdringung, man könnte sagen, die Intellektualisierung der menschlichen Tätigkeit.

Verkehrsmittel und Maschinen, Eisenbahnen, Brücken, Dampfschiffe, elektrische Anlagen, wissenschaftliche Instrumente sind das Neue, das unsere Zeit geboren hat. Die Gestalter auf diesen Gebieten ringen heftig mit den Problemen der Zeit, und dieser Kampf läßt ihnen wenig Muße, sich irgendwelcher Sentimentalität hinzugeben. Unbeengt durch die Überlieferung dringen sie vorwärts, sie schließen keine Kompromisse mit unsachlichen Gesichtspunkten, sie stellen ihre ganze Tatkraft und Intelligenz in den Dienst ihrer fortschrittlichen Ideen. Und in diesem Sinne sind sie modern und populär.

Ganz anders liegen die Verhältnisse auf dem Gebiete der heutigen eigentlichen Architektur. Jenes freie, unbeengte, vorwärtsschauende Gestalten ist hier längst, schon seit Jahrhunderten, nicht mehr vorhanden. Wir finden es zuletzt vielleicht zur Zeit der Gotik, der letzten Phase jugendkräftiger, selbständiger Architekturausübung. Schon mit der Renaissance zogen unsachliche, aus fremden Kulturen hergeholte Gesichtspunkte in die Architekturausübung ein. Die Renaissance brachte zwar infolge des gesteigerten geistigen Lebens einen großen baulichen Aufschwung, allein es handelte sich um abgeleitete Werte, um Bauwerke, die nicht mehr eine künstlerische Originalidee verkörperten. Man baute lediglich im Hinblick auf die Antike, und nur die beschränkte Kenntnis der Antike hat die damaligen Baumeister davor bewahrt, gänzlich wertlose Imitationen zu erzeugen.

Je weiter die Erkenntnis der Antike im Laufe des Jahrhunderts vordrang, um so unselbständiger wurde die Architektur vom Standpunkt der Zeit aus. Den letzten Stoß erhielt sie durch die Fülle von Erkenntnismaterial, das die Mitte des XVIII. Jahrhunderts brachte. Jetzt verkehrten sich die Leistungen der Architektur fast in einen antiken Mummenschanz. Man hat die Empfindung, daß niemand mehr darüber nachdachte, wie eine Aufgabe sachlich zu lösen sei, sondern daß das einzige Ziel war, jede nur irgend vorliegende bauliche Aufgabe in das Schema eines antiken Gebäudes zu drängen. Die Antike wirkte berauschend, die Göttin Architektur verfiel in einen hypnotischen Zustand. Aus diesem Zustande heraus machte sie im Verlauf des XIX. Jahrhunderts die mannigfaltigsten und schrullenhaftesten Bewegungen, ohne aber jemals das Gegenwartsbewußtsein wieder erlangen zu können.

Auch heute noch sind die Architekten in dem Wahn befangen, daß ihre Leistungen vor allem so auszusehen hätten, als gehörten sie irgend einer vergangenen Kultur an, der Stilgesichtspunkt ist in der Architektur auch heute noch fast alleinherrschend. Wären wir nicht durchaus in den Vorurteilen unserer Zeit befangen, so müßte uns das Bestreben, moderne Aufgaben in historische Formen zu kleiden, genau so lächerlich vorkommen, als wenn sich ein Mensch verschiedene Maskeradenkostüme hielte und heute als gotischer Ritter, morgen als französischer

Hofmann, übermorgen als alter Grieche über die Straße ginge. Die Stilbestrebungen sind nichts anderes als Verkleidungskunststücke. Und aus der Beobachtung, daß sie das Gebiet der Architektur seit einem Jahrhundert völlig beherrscht haben und heute noch beherrschen, kann nur der Schluß gezogen werden, daß die Architektur in dieser Zeit den Gipfel der Haltlosigkeit und Charakterlosigkeit erreicht hatte.

Man hat die architektonische Überlieferung mit einer Sprache verglichen, die sich fort und fort bis auf die Gegenwart weiter entwickelt habe. Das würde zutreffen, wenn wir in der architektonischen Ausdrucksweise nicht jeweilig von einer toten Sprache auf die andere gesprungen wären, so daß wir uns heute in einem unfruchtbaren Babel toter Sprachen befinden, aus dem es kein Entrinnen zu geben scheint. Und noch in anderer Weise trifft das Bild die Sache nicht. Die Sprache ist nie Selbstzweck gewesen, sondern hat stets nur dazu gedient, Gedanken auszudrücken. Der Wunsch, einen Gedanken klar, scharf und logisch auszudrücken, schließt es aus, sich heute dazu etwa der Sprache des Nibelungenliedes zu bedienen, man kann froh sein, wenn man ihn in seiner eigenen Sprache überzeugungsfähig ausdrücken kann. Aber in der Architektur wird fortwährend versucht, in toten und fremden Zungen zu reden. Auf Schritt und Tritt kann man die grotesken Erzeugnisse der Stilmanöver der Architekten beobachten. Läßt sich eine größere Ungereimtheit denken,

als eine „romanische“ Ausstellungshalle oder ein Bierlokal in den Formen der Capella Palatina? Und doch bieten selbst Architekten, die zu den besten unserer Zeit gezählt werden, willig die Hand zu solchem Maskeradenspiel. Die Werke der Stilarchitektur könnten im allerbesten Falle als erheiternde Späße gelten, etwa wie Arno Holz seine Gedichtsammlung Dafnis gemeint hat, die die Allüren der Dichter des XVII. Jahrhunderts nachahmt. Wer sich aber mit ernster Miene an solche Übungen heranmacht, kann weder beanspruchen, als Künstler betrachtet zu werden, noch kann er damit rechnen, von den verständigen Zeitgenossen anerkannt und gewürdigt zu werden. Muß nicht ein derartiges Beginnen der Architekten zu dem Schlusse führen, daß die Architektur aus der Reihe der lebendigen Künste verschwunden sei und heute nicht mehr mitzähle? Und ist es dann wirklich noch erstaunlich, daß die heutige Welt überhaupt die Architektur als ein ihr fernliegendes Spezialgebiet betrachtet, in dem eine Gilde von merkwürdigen Leuten ein unverständliches Wirken entfaltet? Kann nicht der Mensch der Gegenwart verlangen, daß die Leistungen einer Berufsklasse, die er anerkennen soll, auch den Geist der Gegenwart tragen? Wer hat heute Zeit zu Mummenschanz und sentimentalen Spielen?! Die Gegenwart drängt und stellt Probleme, die unsere ganze Kraft erfordern. Alles arbeitet fieberhaft, um sie zu bewältigen, nur die Architekten stehen abseits und treiben kindliche Spiele.

Nicht minder bedenklich als das berufliche Wirken der Architekten in der Nachbildung alter Stile ist ihre Tätigkeit auf einigen Sondergebieten, vor allem auf dem der sogenannten Denkmalpflege. Dieselben Verirrungen, dieselbe Verkennung der einfachsten Tatsachen hier wie dort! Die alten Bauten wurden dem XIX. Jahrhundert in einem Zustande überliefert, der ihrem natürlichen Lebensprozeß entsprach, z. T. gebrechlich infolge ihres Alters, z. T. durch die aufeinanderfolgenden Menschengenerationen durch Anbauten und Eingriffe umgestaltet und ausgebaut. Zu ihnen nahm nun die Architektenschaft des XIX. Jahrhunderts eine ganz neue Stellung ein. Sie fühlte das Bedürfnis in sich, sie auf neu zu komplettieren, ähnlich wie die Leute der Renaissance zerbrochen aufgefundene antike Statuen durch Ansetzen von Beinen, Armen und Nasen ergänzten. Und wenn die Ergänzung wenigstens noch in einer naiven Weise und mit den Ausdrucksmitteln unserer eigenen Zeit erfolgt wäre. Die Architekten verfielen aber auf die Idee, sie im Sinne längst vergangener Jahrhunderte zu bewerkstelligen. Sie gaben vor, sich so haarscharf in das Denken und Fühlen des XII. oder XIII. Jahrhunderts versetzen zu können, daß sie das Werk des damaligen Baumeisters fortsetzen könnten. Nun läßt sich zwar die Beobachtung machen, daß bei Wiederherstellungen stets nach einem Jahrzehnt die fremde Hand, die die Eingriffe in den alten Bestand vollführt hat, deutlich sichtbar ist; jede folgende Generation erkennt, daß die

vorige sich in dem Einfühlen in den Geist der alten Zeit gründlich geirrt hatte. Aber keine Generation zog bisher den naheliegenden Schluß, daß auch sie sich wie alle Vorgänger irren könne, und daß vielleicht schon zehn Jahre später das Unzulängliche ihrer Nachahmung des Alten offen zutage liegen würde. Der Irrtum grassiert weiter, obgleich sich in neuerer Zeit der Widerspruch eines großen Teils des gebildeten Publikums gegen die Wiederherstellungsbestrebungen geltend gemacht hat. Noch heute stellen Architekten-Versammlungen Programme und Anweisungen auf, wie man sich ganz genau in den Geist der alten Baumeister versetzen könne, und noch heute fälschen und vernichten sie weiter. Es ist nicht zuviel behauptet, daß alle vorhergehenden Jahrhunderte mit ihren Kriegen, Feuersbrünsten und Revolutionen weniger verhängnisvoll in den Bestand an historischen Bauten eingegriffen haben, als das Wirken derjenigen, die sich im XIX. Jahrhundert als deren Hüter ausgaben, der Architekten.

Das Bestreben, aus der Empfindung vergangener Zeiten heraus zu bauen, treibt noch andere Blüten. Man glaubt den künstlerisch geschlossenen Charakter eines alten Marktplatzes, einer alten Patrizierstraße dadurch zu erhalten, daß man dafür sorgt, daß etwa entstehende Neubauten in denjenigen Formen errichtet werden, die die alten Bauten zeigen. Städte mit reichlicher Überkommenschaft alter Baukunst schreiben Konkurrenzen für Fassaden im alten Stil aus, und

die ganze Architektenschaft beteiligt sich an dem unmöglichen Beginnen, das Kulturbild einer uns fernliegenden Zeit zu imitieren. Die neuen Fassaden in alten Formen mögen sich nun abmühen wie sie wollen, sie kommen mit den alten Originalwerken nicht in Einklang, und im besten Falle ereignet es sich auch hier wieder, daß, wenn nicht die mitlebende, so doch die nächstfolgende Generation erkennt, wie gänzlich daneben der Imitator gehauen hat. Die Imitation steht jetzt wie ein plebejisches Surrogat neben dem alten noblen Original. Was der gesunde Menschenverstand schon von vornherein hätte lehren müssen, wird jetzt offenbar: daß es keine größere Torheit gibt, als eine Imitation, die an irgend einer anderen Stelle vielleicht noch erträglich sein würde, in unmittelbare Nachbarschaft zum Original zu setzen. Echtheit und Nachahmung stehen zueinander wie Öl und Wasser. Dagegen werden echt empfundene Kunstwerke, mögen sie stammen aus welcher Zeit sie wollen, stets eine gute Nachbarschaft bilden. Die Einheitlichkeit würde daher viel weniger durch Stilimitation, als dadurch erzielt werden, daß man dafür sorgte, daß nur von wirklicher Künstlerhand herrührende neue Bauten neben die alten träten.

So bewegt sich das heutige Wirken der Architekten in einem Geschlinge von Irrtümern, die alle darauf zurückzuführen sind, daß die Vertreter der Architektur nicht freudig und unbefangen vorwärts blicken, sondern sentimentalen oder archäologischen Ideen folgen. Jede neu auftau-

chende „Strömung“ erscheint bei dieser Sachlage als eine neue Gefahr. Der Anschluß an das Bauernhaus und die Wiederaufnahme heimischer Bauweise klingen als Programm ausgezeichnet, aber man muß bange fragen: wohin werden sie wieder führen? Immer handelt es sich heute um Anpassungen und Wiederaufnahmen. Unser Blick ist in der Architektur nicht auf das Ziel vor uns, sondern auf irgend etwas hinter uns oder seitlich von uns gerichtet, wir versuchen, mit dem Rücken nach vorn gewendet vorwärts zu schreiten. Daß wir dabei gehemmte Zickzackgänge machen und eine Kette von Fehltritten begehen, ist nur natürlich.

Das Gestalten der Architekten wird nicht so sehr geleitet von sachlichen oder künstlerischen Beweggründen, als von sich kreuzenden Reminiszenzen. Zum Unterschiede von allen anderen künstlerischen Gestaltern haben sie heute keine Kunstüberzeugung mehr. Sie sind imstande, für jede neue Aufgabe eine neue Überzeugung anzuziehen, für eine Kirche die gotische, für ein Verwaltungsgebäude die der absolutistischen Königszeit, für ein Landhaus die der Bauernkunst. Das ist ein ganz neuer Zustand. Die Architekten der Vergangenheit waren stets der festen Überzeugung, daß die zeitweilig herrschende Kunstanschauung die richtige wäre. Das gab ihnen die Kraft, sich ihren Aufgaben mit voller Hingabe zu widmen, ein Stück starker persönlicher Überzeugung in ihnen niederzulegen. Wie kann man als Künstler eine Richtung schöpferisch

vertreten wollen, die man selbst nur für bedingt richtig hält! Das Resultat müssen Verwässerungen sein. Der Künstler kann, wenn er sich über das Niveau des Maskenschneiders erheben will, nur eine einzige Überzeugung haben. Das Wirken in heterogenen Kunstrichtungen ist geistiger Selbstmord.

Die Architektur wird ihre Stärke nicht wieder erlangen, sie wende sich denn von ihren sentimentalen und archäologischen Zielen ab. Die Archäologie ist eine schätzenswerte Wissenschaft, aber sie hat nichts mit der künstlerischen Schöpfung zu tun und kann diese stets nur in verhängnisvoller Weise beeinflussen. Für die schaffende Architektur können, wie für die angewandte Kunst überhaupt, nur zwei Gesichtspunkte maßgebend sein, und zwar einmal ein realer: der der exakten Deckung des Bedürfnisses, und dann ein idealer: der der Erzeugung einer künstlerischen Wirkung. Die exakte Deckung des Bedürfnisses ist die klare Richtung im Wirken des Ingenieurs, Maschinenbauers, Sanitätstechnikers. Die völlige Klarheit in ihrem Ziele hat zu den erfreulichen und auch nach neuerer Ansicht künstlerisch einwandfreien Leistungen der Zweckgestaltung geführt. Die Verwirrung tritt erst ein bei dem Versuche, ein Mehr zu geben als die Deckung des Bedürfnisses. Dieses Mehr kann selbstverständlich nur aus einem künstlerischen Geiste heraus gegeben werden, und wer diesen nicht hat, stehe füglich davon ab. Keinesfalls kann eine mangelnde künstlerische Befähigung ersetzt

werden durch ein Anlernen archäologischer Brocken, mit dem Zwecke, damit die baulichen Gebilde aufzuputzen. Das verhängnisvolle Spiel, das heute in der Architektur mit leeren Begriffen und toten Floskeln getrieben wird, setzt die Baukunst des Tages in schroffen Gegensatz zu einer im übrigen freudig und kühn vorwärtsdrängenden Zeit, die auf allen anderen Gebieten der menschlichen Geistestätigkeit einen so großen Aufschwung zu verzeichnen hat.

Nur eine lebenskräftige, vorwärtsblickende, im besten Sinne moderne Geistestätigkeit kann in einer solchen Zeit das Interesse fesseln. Das Hauptmittel, die Architektur dem Publikum wieder näher zu bringen, ist daher, eine gute, sachliche, von archäologischen Gesichtspunkten freie Architektur zu schaffen. Daß das Publikum an Kunstäußerungen dieser Art Anteil nimmt, zeigt der erfreuliche Aufschwung, den das moderne Kunstgewerbe in den letzten zehn Jahren genommen hat. Die neuzeitlichen Bestrebungen im Kunstgewerbe haben es vermocht, die gesamte gebildete Welt zu fesseln. Das Interesse begann hier in dem Augenblicke, als das Kunstgewerbe anfing, nicht mehr rückblickend, sondern vorwärtsblickend zu gestalten. Die Stilmätzchen der alten Art unterhalten aber auch in der Architektur nicht länger, und die Bauten in historischen Verkleidungen erringen selbst dann, wenn sie ausgezeichnet gemacht sind, nur noch einen Achtungserfolg. Wie sehr dagegen ein wirklich moderner Bau im Publikum Anklang findet, das

4*

zeigt z. B. der Bau Wertheim in Berlin. Jeder Gebildete hat hier die Empfindung, daß es sich um ein Bauwerk handelt, das in das Gegenwartsleben eingreift und an der Lösung der Aufgaben der Gegenwart teilnimmt.

Von dem Augenblicke an, wo die Architekten von modernem Geiste beseelt sein werden, wird sich die Kluft zwischen der Architektur und dem Publikum zu schließen beginnen. Sie brauchen dann nicht mehr auf Mittel zu sinnen, das Interesse des Publikums zu wecken, ihr Schaffen wird wieder in ein natürliches Verhältnis zur Zeit treten.

Es ist nicht zu leugnen, daß der Weg zu einem solchen Läuterungsprozesse hier und da auch in der Architektur schon betreten worden ist. Namentlich in den jüngeren Köpfen regt und rührt es sich im Sinne einer neuen Architekturauffassung, vereinzelt sind auch schon Resultate zu verzeichnen. Hier nun gilt es einzusetzen und das Werk der Gesundung vorwärts zu treiben. Das Interesse, das das gebildete Publikum an den Architekturwerken dieser Art nimmt, bildet die Handhabe, die Popularisierung fortgesetzt und mehr und mehr zu steigern. Alle diejenigen Mittel, die bisher schon mit mehr oder weniger Erfolg versucht worden sind, um dem Publikum die Architektur näher zu bringen, werden an der Hand dieser Werke doppelt und dreifach wirken. Als solche schon bisher versuchte Mittel sind zu erwähnen: Einreihungen von architektonischen Darstellungen in die Kunstausstellungen, Belehrungen durch die Presse und durch Vorträge, populäre

Vorlesungen an Hochschulen und anderen öffentlichen Instituten.

Der Erfolg der Architekturabteilungen in den Jahreskunstausstellungen hat nicht immer den Erwartungen entsprochen. Die Architektur ist eine räumliche Kunst, und Abbildungen von Werken der Architektur sind fast noch schaler als Abbildungen von Bildwerken. Die zeichnerischen und malerischen Darstellungen von Architekturwerken haben die Ausstellungsbesucher häufig nur durch die an ihnen entfaltete Aquarelltechnik oder die Flottheit der Federzeichnung interessiert. Wenn man Interesse an der Architektur selbst erwecken will, so bleibt für Ausstellungen eigentlich nur die verkleinerte räumliche Nachbildung, das Modell übrig. An Modellen von Bauwerken hat jeder Ausstellungsbesucher Freude, und bis zu einem gewissen Grade erwecken sie einen Widerhall der räumlichen Wirkung, die das Bauwerk selbst ausüben würde. Freilich ist das nur in bezug auf die äußere Architektur möglich, weil hier der beim wirklichen Bauwerk mögliche ferne Standpunkt einen Vergleich mit einer Verkleinerung erlaubt. Die Wirkung von Innenräumen durch Modell zu übermitteln, stößt immer auf sehr große Schwierigkeiten.

Allzuviel Hoffnungen wird man aber auf das Erwecken des Interesses durch Ausstellungen überhaupt nicht setzen dürfen. Kunstausstellungen sind nur für Tafelbilder und graphische Werke das richtige, denn nur diese können sich dort im Original präsentieren. Neben den Vorführungen von

Originalwerken werden aber Vorführungen von verkleinerten Nachbildungen immer im Nachteile sein, weil sie erst durch Übersetzung ihren Eindruck erreichen.

Viel wichtiger als das künstliche, durch Ausstellungen erregte Interesse an der Architektur ist jedenfalls das natürliche Interesse an der Architektur selbst. Am meisten und reinsten wirkt in der Erziehung zur Kunst immer die Weckung eines persönlichen Verhältnisses zu ihr. Ein solches persönliches Verhältnis ist aber gerade bei der Architektur von selbst vorhanden, denn jeder Mensch lebt in den räumlichen Gebilden, die sie schafft. Die Wohnung ist das Bindeglied, das jeden Menschen mit der Architektur verknüpft. Würde das Interesse der Menschen an ihrer Wohnung gesteigert, so wäre die Brücke zur Architektur bald geschlagen. Und hier treffen wir auch auf den Punkt, an dem die neue Bewegung im Kunstgewerbe mit so großem Erfolg eingesetzt hat. Das Kunstgewerbe begann mit der für jeden einzelnen Menschen höchst interessanten Aufgabe, die nächste Umgebung des Menschen, die Räume, in denen er täglich lebt, neu zu gestalten.

Die Fortsetzung des Weges ist in der Gestaltung des Einzelhauses zu erblicken. Es ist von vornherein anzunehmen, daß, wenn die Sitte, im Einzelhause zu wohnen, wächst, auch das Interesse an der Architektur wachsen wird. Natürlich hängt die Möglichkeit des Wohnens im Einzelhause mit der Wohlstandsfrage zusammen, aber immerhin muß auch beim Reichen zunächst der

Wunsch vorhanden sein, dem Leben im Einzelhause und das heißt fast in allen Fällen: dem Leben außerhalb der Großstadt den Vorzug zu geben vor dem Leben in der Stadt. Augenblicklich geht nun ein solcher Zug durch Deutschland. Die Stadtbewohner drängen aufs Land. Wir befinden uns sogar schon in einem Aufschwung der ländlichen Baukunst. Von ihr ist das meiste in der Richtung zu erhoffen, das Interesse des Publikums an der Architektur zu heben.

Freilich ist auch hier zunächst noch ein großes Werk der Reinigung zu vollbringen. Die unsachlichen Gesichtspunkte, die in das ganze Gebiet der Architektur durch das Stilgetriebe des XIX. Jahrhunderts gekommen sind, überwiegen auch noch im Bau des Einzelhauses. Auch hier irrt das Publikum noch, geführt von einem Heere unverständiger Versorger, in allen möglichen Nebensächlichkeiten umher, ohne auf die Hauptsache zu achten. Die rein sachlichen Gesichtspunkte, von denen man doch annehmen müßte, daß sie diejenigen seien, die das Publikum in erster Linie interessieren, stehen noch im Hintergrunde. Die beste Lage des Hauses, die Beziehungen des Hauses zum Garten, die Lage der Räume zueinander, die zweckentsprechende Ausgestaltung der einzelnen Räume: das alles pflegt beim Bau des Hauses eine weit geringere Rolle zu spielen, als die Gesichtspunkte der sogenannten architektonischen Gruppierung. Solange die Architekten das Publikum noch mit solchen Äußerlichkeiten unterhalten, werden sie auf ein

wirkliches Verständnis für das Wesen der Architektur noch nicht rechnen können.

Das Beispiel Englands zeigt uns, wie eingreifend gerade das Wohnen im Einzelhause nach der Richtung des Verständnisses und des Interesses an Architektur wirken kann. Denn die häusliche Baukunst erfreut sich dort einer Popularität, wie in keinem anderen Lande der Welt. Was dabei aber wohl zu beachten ist, ist der Umstand, daß es hauptsächlich die sachlichen Gesichtspunkte sind, die in England geläufig sind und unter deren Verständnis das Interesse an der häuslichen Baukunst gedeiht. Die Vorstellungen über die gesundheitlich beste Anlage der Wohnung, über die behagliche Gestaltung der Innenräume und über die zweckentsprechende Anordnung der Räume zueinander, namentlich der Bedienungs- und Wirtschaftsräume, sind in England die geklärtesten, und sie stehen so stark im Vordergrunde, daß irgendwelche Stilgesichtspunkte gegen sie nicht aufkommen können.

Belehrung über diese wichtigsten und das Publikum am meisten angehenden sachlichen Fragen in der Architektur täte dringend not, und in ihnen würde ein weiteres Mittel gefunden werden können, das Interesse an der Architektur in vernünftiger Weise zu steigern. Es ist zu bedauern, daß so wenige Architekten bereit sind, diese Gesichtspunkte vor der breiten Öffentlichkeit zu erörtern. Die Erörterungen über Architektur spielen sich überhaupt nur in der Fachpresse ab, die niemand außer den Fachgenossen in die Hand bekommt.

Was hat es aber für Zweck, gewisse Dinge immer und immer wieder lediglich vor den Fachgenossen zu erörtern, wenn man wünscht, daß sie die Öffentlichkeit interessieren sollen. Der Weg, die Öffentlichkeit zu erreichen, ist nur der, das Feld der allgemeinen Presse, vorwiegend das der Tages- und Zeitschriftenpresse, zu betreten. Die Einwirkung der Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur auf das moderne Publikum ist ungeheuer, und es läßt sich vielleicht behaupten, daß gerade hier die bei weitem hoffnungsreichsten Möglichkeiten einer Steigerung des Interesses an Architektur lägen. Es würde für gehaltreiche und allgemein verständlich geschriebene Aufsätze über architektonische Fragen gewiß nicht an Lesern fehlen. Aber es fehlt vorläufig an den Schriftstellern. Die große Mehrzahl von Kunstschriftstellern, die das Publikum täglich mit Unterhaltungsstoff über Gemälde versorgen, versagt, wenn es sich um Werke der Architektur handelt. Die Architektur ist ihnen ein Buch mit sieben Siegeln, sie stellen sich irgend etwas Geheimnisvolles darunter vor und tappen, wenn sie an die Erörterung architektonischer Fragen gehen, nicht selten in Irrtümern umher, die unter Umständen mehr Verwirrung als Klärung hervorrufen. Vielleicht bildet auch hier das jetzt im Vordergrund des Interesses stehende Kunstgewerbe, dessen Bedeutung viele Tagesschriftsteller erfaßt und dem größeren Publikum dargelegt haben, die Brücke, um auch die Architektur allmählich mit mehr Verständnis zu durchdringen und in geeig-

neter Weise vor das Publikum zu bringen. Denn so erwünscht es auch wäre, daß sich praktische Architekten der Aufgabe unterzögen, schriftstellerisch für die Verbreitung des Interesses an Architektur zu wirken, so aussichtslos erscheint dieser Weg angesichts des Umstandes, daß die im praktischen Leben stehenden Architekten meist völlig von ihrem Beruf absorbiert sind, ganz abgesehen davon, daß ihnen in vielen Fällen die Routine der schriftstellerischen Darstellung abgeht.

Ähnlich wie in der Presse wäre in öffentlichen Vereinen für das Verständnis einer lebendigen Architektur zu wirken. In den Gesellschaften, die sich die Pflege geistiger Interessen unter ihren Mitgliedern zum Ziel gesetzt haben und dieses Ziel durch Vortragsserien zu erreichen suchen, gibt sich erfreulicherweise neuerdings der lebhafteste Wunsch zu erkennen, auch über Architektur Vorträge zu hören. Aber leider sind die dazu berufenen Redner dünn gesät. Denn es handelt sich auch hier darum, das wahre Wesen der Architektur zu erschließen, und nicht darum, die bisher üblichen stilgeschichtlichen Erörterungen weiter zu spinnen.

Und schließlich wären alle öffentlichen Erziehungsstätten der Ort, wo für das Verständnis der Architektur gewirkt werden müßte. Eine so wichtige Lebensäußerung der Menschheit, wie sie die Architektur ist, sollte nicht hinter die Bildermalerei und Plastik zurücktreten. Die amerikanischen Schulen geben das Beispiel, wie schon im Elementarunterricht auf die Architektur hin-

gewiesen werden kann. Knaben und Mädchen zeichnen den Grundriß ihres heimischen Hauses auf und versuchen die aufgerissenen Wände der Innenräume im Zeichenunterricht farbig zu behandeln. Dadurch wird auf das wichtige Gebiet der häuslichen Geschmackspflege praktisch vorbereitet, die den Übergang zum Verständnis der häuslichen und von da der großen Architektur bildet. Auf höheren und Hochschulen sollte dann, wenn erst die Lehrer dazu vorhanden sind, nicht versäumt werden, Vorträge über Architektur einzuführen. Und in der modernen Bewegung der Volksuniversitäten hätte dieser Bildungsgegenstand, wenn nur einmal seine öffentliche Bedeutung erkannt wäre, mit an erster Stelle zu stehen. Daß in dieser Beziehung wirklich moderne Institute schon instinktiv auf das richtige hingedrängt werden, das beweist der Umstand, daß an der neu gegründeten Handelshochschule der Ältesten der Kaufmannschaft in Berlin auch Vorträge über modernes Kunstgewerbe eingeführt sind.

Man kann freilich heute solche Ratschläge nicht erteilen, ohne sogleich das Gespenst der geisttötenden Schulmeisterei wieder am Horizont auftauchen zu sehen. Wehe, wenn ein solcher Unterricht in falsche Hände käme! Er würde mehr verschlimmern als verbessern. Der kunstwissenschaftliche Unterricht, der im letzten Jahrhundert an Gymnasien und höheren Töchterschulen eingeführt worden ist, hat schon genug des Unheils angerichtet. Auch hier muß festgehalten werden, daß schlechter Kunstunterricht viel schlimmer

ist als gar keiner. Der augenblickliche Stand der Architektur in Deutschland weist vielleicht eher darauf hin, vor solchen Experimenten vorläufig noch zu warnen. Vielleicht ist es besser, erst den zu erhoffenden Auftrieb in der ausübenden Architektur abzuwarten. Denn von ihm wird es, das sei nochmals hervorgehoben, abhängen, ob das Verständnis für Architektur im Volke wächst oder noch mehr erlahmt. In den Niederungen einer Kunstausübung das Interesse durch künstliche Reizmittel erwecken zu wollen, ist ein zweifelhaftes Beginnen. Die Architektur werde lebendig und sie wird lebendig wirken. Sie blicke in die Gegenwart und sie wird die Gegenwart gewinnen. Sie höre auf, Maskeradenscherze aufzuführen und man wird sie ernst nehmen.

DAS ENGLISCHE HAUS



Es ist noch nicht lange her, daß man auf dem Kontinent fest daran glaubte, daß England zwar eine ausgezeichnete Literatur, aber keine Kunst habe — das Wort in dem heute üblichen Sinne der Malerei und Bildhauerei gebraucht. Man hielt den Engländer von Natur für unkünstlerisch. Bald darauf, es war vor etwa zwanzig Jahren, wurde Englands Malerei entdeckt und bot dabei nie geahnte Überraschungen. Der künstlerische Ruf Englands schnellte weiter hoch empor durch die Verbreitung, die die Zeitschrift „The Studio" fand. Hier wurde der Vorhang von einer Welt ganz selbstständiger Betätigung in der gewerblichen und häuslichen Kunst weggezogen, zu einer Zeit, als wir noch unerschüttert an das Kopieren der alten Meister glaubten. England stand jetzt mit einem Schlage als künstlerische Großmacht, ja als Führerin da, die der Kunstrichtung der Zeit den Kurs angab. Namentlich regte es mächtig zu jenem Neuausgang an, den die sogenannten dekorativen Künste von der Mitte der neunziger Jahre an auch in Deutschland nahmen.

Seitdem hat sich die Begeisterung freilich wieder abgeschwächt. Die deutsche Einschätzung der englischen Malerei ist etwas gesunken, seitdem der französische Impressionismus durch seine

rein technische Überlegenheit in Deutschland Schule macht. Und auch auf dem Gebiete der modernen Bewegung in den Kleinkünsten ist schon seit Jahren wieder die Losung ausgegeben worden, daß die englische Bewegung nicht weiterkomme. An dieser Umwertung des Urteils mag die politische Stimmung der letzten Jahre einigen Anteil haben. Was aber die Kleinkünste und mit ihnen die häusliche Baukunst anbetrifft, so liegen hier außerdem gewisse verschiedenartige Grundauffassungen vor, auf die zunächst mit einem Worte eingegangen werden muß. Wer heute nach England geht, um dort die bei uns üblichen Vorstellungen über die sogenannte moderne Kunst bestätigt zu finden, dem ist mit Sicherheit vorauszusagen, daß er eine Enttäuschung erleben wird. Denn diese Vorstellungen treffen für England absolut nicht zu. Man sieht dort keine Geschäfte mit Nippsachen im modernen Stil, es gibt keine modernen Kunstsalons, keine Ausstellungen von modernen Zimmern, ja nicht einmal moderne Hausfassaden in dem Sinne, wie unser Publikum sie heute auffaßt und sehen will. Die Straßen Londons bieten das alltäglichste Bild; die Vorstädte sind besetzt mit den öden vollständig uniformen Reihenhäusern. In Hotels, Läden, ja selbst in den Privathäusern, in die der Zufall den Fremden führt, sieht er nichts von dem modernen Stil, den er erwartet. Sogar die Villen und Landhäuser, die er etwa auf Ausflügen bemerkt, sprechen ihn nicht als „modern“ an; im Gegenteil, sie sind vielleicht sogar von der Art, die ein deutscher

Architekt mit dem Urteil, daß an ihnen nichts dran sei, seiner Meinung nach als wertlos abtat.

Dieses Urteil des „Nichtsdranseins" trifft nun aber allerdings den Nagel auf den Kopf, freilich in einem ganz anderen Sinne, als in dem es gegeben wurde. Es ist so vorzüglich, daß es mit einem Schlage die gegenseitigen Mißverständnisse aufklärt. In England sieht man nämlich in dem „Nichtsdransein" keinen Mangel, sondern geradezu einen Vorzug. Die Sachen, an denen viel dran ist, mag man nicht. Unsere heutige deutsche Architektur, an der so viel dran ist, Säulen, Pilaster, Risalite, Türme, Dachluken, Firstgitter, Gesimse, Fensterverdachungen, Ornamentfüllungen, verabscheut man dieserhalb. Ganz besonders trifft dies beim Hause zu. Man will es durchaus einfach und schmucklos sehen, so schmucklos wie unser heutiger Männeranzug ist, durch den wir keinesfalls prunken und besonders auffallen wollen. Was für das Äußere des Hauses gilt, gilt für das Innere. Jede unnütze Entfaltung an Mobiliar und Dekoration ist dem Engländer verhaßt, und eine moderne Kunst, die ihr Wesen in rein formalen Ergüssen sähe, wäre in England undenkbar. Bedenken wir, welche Anforderungen unser Publikum heute noch an Dinge stellt, die es als „künstlerisch" oder „modern" bezeichnet, Anforderungen, die doch so oft lediglich auf Äußerlichkeiten, auf das Geschmückte und Phantastische abzielen, so ist sofort klar, weshalb der englische und der deutsche Geschmack hier grundsätzlich auseinandergehen.

Wer also vom englischen Hause besondere künstlerische Entfaltungen erwartet, wird nicht auf seine Rechnung kommen. Sein Wert liegt auf einem ganz anderen Gebiete, man könnte sagen, auf dem entgegengesetzten. Bei der Verkennung, zu der ein oberflächliches Streben nach „Kunst" in den letzten Jahrzehnten auf architektonischem Gebiet geführt hat, berührt es aber schon an sich angenehm, einmal Bauwerke kennen zu lernen, bei denen das ganze Ziel die reine Sachlichkeit und Nützlichkeit war. Dies ist der Fall beim englischen Hause, und in dieser Beziehung ist es musterhaft. Insofern es dem Zwecke unbedingt angepaßt ist, insofern es alle gegebenen Bedingungen vorurteilsfrei und restlos berücksichtigt, verdient es unsere Beachtung. Daraus aber ergibt sich gleich sein bedingter Wert für uns. Die englischen Bedingungen sind von den deutschen in vieler Beziehung verschieden, hier und da grundverschieden. Kein größerer Irrtum also, als das englische Haus etwa in Deutschland nachahmen zu wollen, eine Gefahr, vor der man ja in Deutschland immer ganz besonders warnen muß.

Die jetzige Form des englischen Hauses hat sich aus zwei Strömungen herausgebildet, die beide in den sechziger Jahren ihren Anfang nahmen. Die eine war die von William Morris begründete kunstgewerbliche Bewegung, die andere, für den Hausbau wichtigere, war eine rein architektonische Bewegung. Ihr Ziel war das Loskommen von den Fesseln der äußerlichen

Stilnachahmung, in denen sowohl die Gotiker, als die Renaissance-Architekten befangen waren. Statt der Stilarchitektur wollte man jetzt sachliche Architektur. Gleichzeitig knüpfte man an die alte heimische Volksbauweise an, wie sie in den überkommenen Bauernhäusern und den ländlichen Gebäuden vorlag. In dieser Unterschicht der baulichen Ausübung hat sich ja allerorten eine sachliche Baukunst erhalten, die lediglich den Zweck verfolgt, dem Bedürfnisse zu genügen, trotz aller Architekturmoden und Stiltreibereien, die in den Kreisen der gebildeten Architekten stattgefunden haben. Wollte man also von der veräußerlichten Stilarchitektur des Tages freikommen, so brauchte man nur aus dem frischen Quell der Volkskunst zu schöpfen.

An diesen Ereignissen, die sich, wie gesagt, in England schon in den sechziger Jahren abzuspielen begannen, ist für uns vor allem eins lehrreich. Fast genau dieselben Bewegungen haben in Deutschland neuerdings begonnen. Wir stehen mitten in einer kunstgewerblichen Strömung und wir sind in eine architektonische Bewegung eingetreten, die sich unserer ländlichen Baukunst wieder zuneigt, um aus ihr Anregung für unsere einfacheren Bauten zu schöpfen. Wie in einer ganzen Reihe von äußeren Kulturfragen ist uns auch hier England um einen Zeitraum von dreißig bis vierzig Jahren vorausgeschritten. Wir sehen heute drüben die Ergebnisse, die beide Bewegungen gezeitigt haben: sie haben — das wird jeder Kenner der Verhältnisse zugeben — eine außerordentlich

gediegene, zu hoher Blüte ausgereifte häusliche Baukunst hervorgerufen. Mit ihr steht England nicht nur unter allen Völkern unseres Kulturkreises einzig da, sondern sie gibt auch der englischen Kunst in ihrer Gesamtheit heute das Gepräge. Überblickt man deren Bereich, so konzentriert sie sich durchaus im englischen Hause. Dies trifft nicht allein auf die Architektur und das Kunstgewerbe zu, das ohne hin- und herirren sein klares Ziel im Hause und seiner Ausstattung erblickt, sondern selbst auf die Malerei, die in der gebundenen, dekorativen Richtung, der sie huldigt, fast stets mit dem Gedanken schafft, einen Schmuck des Hauses hervorzubringen. Aus den englischen Verhältnissen lassen sich also Hoffnungen für uns ableiten. Wird durch die angetretenen beiden Bewegungen auch nur ein Teil des englischen Ergebnisses erreicht, so können wir freudig in die Zukunft blicken.

Freilich darf eins nicht vergessen werden: es kann von einer häuslichen Baukunst nur dann die Rede sein, wenn ein größerer Bruchteil unseres Publikums sich wieder entschließt, im eigenen Hause zu wohnen. Nur am Eigenhause kann sich eine häusliche Baukunst und eine Kultur der Wohnung entwickeln. Die städtische Etage ist nur ein Surrogat, zu dem unnatürliche Verhältnisse genötigt haben, sie kann unser Interesse kaum ernstlich fesseln. In England ist die Anschauung ganz klar vorhanden, daß das einzig menschenwürdige Wohnen das Wohnen im Einzel-

hause sei, und alle Entwicklungsvorgänge haben sich ausschließlich aus ihm herausgebildet. Die Vorbedingung zum Wohnen im Einzelhause ist ja nicht ganz allein eine wirtschaftliche. Bei dem jetzigen Wohlstand Deutschlands, der sich in den letzten zehn Jahren auf das Doppelte von vorher gehoben hat, wäre bereits ein wesentlicher Teil unserer Bevölkerung in der Lage, im eigenen Hause zu leben. Aber es fehlt bei vielen noch die Bereitwilligkeit, auf die sogenannten Anregungen der Großstadt zu verzichten, um für sich selbst in Sammlung und umgeben von den einfachen Freuden der Natur zu leben. Die Einsamkeit verlangt Charaktere und in sich geschlossene Persönlichkeiten. Wir haben in Deutschland noch zu viele Leute, die angeregt werden müssen.

In England ist Hand in Hand mit der künstlerischen Bewegung eine gesteigerte Zuneigung zur Natur und zum Landleben gegangen. Sie ist heute so groß, daß das Verlangen, der Stadt zu entfliehen, ein ganz allgemeines geworden ist. Wer nicht dauernd in ländlicher Umgebung wohnen kann, sucht sich wenigstens, wenn er die Mittel nur halbwegs aufbringen kann, irgendwo im Lande ein Bauernhaus zu mieten, in dem er die Sonn- und Feiertage und seinen Sommerurlaub verbringt. Die englische Kunstbewegung war eben nur ein Teil einer großen geistigen Strömung, die auf Abstreifung der Äußerlichkeiten, auf Aufrichtigkeit der Gesinnung, Wahrhaftigkeit und vertieftes Seelenleben abzielte, eine Bewegung, deren erster Vertreter Carlyle

war, und die Ruskin durch seine glänzenden Schriften in die weitesten Kreise des Volkes trug.

Entsprechend dem Geiste dieser Bewegung, der in einen Gegensatz zu den vorhergegangenen klassischen Beeinflussungen trat, entwickelte sich das englische Haus in den letzten dreißig Jahren eigentlich in direktem Widerspruch zu dem, was vorher die klassizistische Richtung vertreten hatte. Man wollte keinen Palazzo mehr, bei dem die abgewogenen Verhältnisse, die durchgeführten Achsen und ein äußerliches Streben nach Großartigkeit für den Mangel an Komfort entschädigen mußte, sondern man wollte ein Haus ohne jede Prätension, man wollte den Komfort in reiner Form. Statt des Architektonischen erstrebte man das Zweckmäßige und Wohnliche. Mit der Phrase wurde selbst die gebundene künstlerische Form aufgegeben, und nach dem Palast-Ideal, dem man vorher selbst in der kleinen Villa ergeben war, kam jetzt das Ideal der Hütte zur Geltung. Es ist höchst bezeichnend, wie sich mit dieser Änderung der Anschauungen die Bedeutung des Wortes „Villa" in England geändert hat. „Villa" hatte im Englischen früher dieselbe Bedeutung wie jetzt bei uns. Heute hat es einen verächtlichen Sinn und wird nur noch für jene erbärmlichen kleinen Häuser gebraucht, mit denen der Unternehmer die Vorstädte der ärmeren Stadtgegenden bedeckt. Der Engländer nennt heute seine Wohnstätte mit Stolz wieder „house". Er bildet es nicht mehr in Nachahmung des italienischen Pa-

lazzo, sondern eher im Sinne der heimischen Bauernhütte. Er verlangt, daß das freistehende Haus unter allen Umständen ein ländliches Gepräge habe, er entwickelt es daher in die Breite, statt in die Höhe, betont das Dach, das stets die Form eines weit herunterreichenden Satteldachs hat und verwendet für das Äußere stets die natürlichen Materialien. Vor allem verlangt er Ruhe und unauffällige Wirkung. In dieser Beziehung herrscht der auffallendste Gegensatz zwischen dem englischen Landhause und der deutschen Villa. Wie wenig Villen gibt es bei uns, denen man nicht eine gewisse Gefallsucht anmerkt, das Bestreben, dem Straßenbesucher zu imponieren. Da wird eine willkürliche Gruppierung bewerkstelligt, ein Giebel herausgezogen, ein Turm angebracht, der keinen weiteren Zweck hat, als eine schöne Gruppe zu schaffen. Das Dach wird mit Dachluken und Ausbauten „belebt", die Umfassungswände zeigen drei oder vier verschiedene Materialien am selben Bau. Alles zielt darauf ab, eine sogenannte interessante Architektur zu entwickeln, ein Ziel, das man am sichersten zu erreichen glaubt, wenn man den Bau „malerisch" gestaltet, d. h. ihn künstlich wild macht. Selbstverständlich kehrt er seine Schauseite der Straße zu, an der er Parade zu stehen scheint. Unsere Villen kokettieren durchweg mit dem Straßenpublikum. Wie anders betätigt sich hier die englische Auffassung. Dem Engländer liegt nichts ferner, als eine Gefallsucht nach dieser Seite hin, im Gegenteil, er läßt sein Haus der

Straße stracks den Rücken kehren. Die Hauptfront des Hauses, wenn es eine solche gibt, ist stets die Gartenfront. Gegen die Straße schließt er sich ab durch einen undurchdringlichen Zaun, eine Hecke oder eine hohe Mauer. So kommt es, daß, wenn man englische Landhausbezirke durchwandert, man eigentlich nichts von Häusern merkt. Man sieht nur Bäume hinter Gartenmauern oder Hecken, aus denen hier und da das obere Ende eines Daches hervorschaut. Deshalb hat der flüchtige Besucher Englands selten eine Vorstellung von dem Wesen des englischen Hauses, denn um es kennen zu lernen, bedarf es des Durchdringens des Zaunes (des wirklichen und geistigen), der die englische Familie und das englische Haus von der Außenwelt abschließt. In diesem Abschließen von der geräuschvollen Welt erblickt der Engländer aber gerade einen Zweck seines Hauses. Dieses ist ihm sein eigenstes, unantastbares Bereich, der Wunsch, es abzusondern, also für ihn ein natürlicher. Eine Vorschrift, wie sie unsere Baupolizeiordnungen in der Regel geben, daß die Abgrenzung eines Villenvorgartens nach der Straße hin durch ein durchsichtiges Gitter zu geschehen habe, wäre in England einfach undenkbar. Die trostlosen Drahtzaunstraßen unserer Villenvororte sind in England gänzlich unbekannt.

In der Anlage des heutigen Hauses fallen zwei Eigentümlichkeiten auf: es ist erstens genau nach dem Gesichtspunkte angelegt, daß die Wohn- und Schlafzimmer einen möglichst großen Anteil

an der Sonne haben, und es hat zweitens ziemlich bescheidene Wohnräume, dagegen sehr anspruchsvoll auftretende Wirtschaftsräume.

Was den ersten Punkt, die Lage nach der Sonne, anbetrifft, so herrschen in England ganz ausgeprägte Ansichten darüber, welche Himmelsrichtung jedem einzelnen Raume zukommt. Die Hauptfront des Hauses ist der Sonnenseite zugekehrt. Die Frage des Zugangs und damit seine Beziehung zur Straße ist eine zufällige, sie hängt ganz von der Gestalt des Grundstücks ab. Der bequemste Fall ist derjenige, daß das Haus mit der Nordseite nach der Straße liegt, man kann dann seine ganze Südseite dem Garten öffnen. Aber auch wo die Bauplatzverhältnisse anders liegen, legt man die Haupträume viel eher von der Straße weg als nach dieser hin.

Bei der Wahl des Bauplatzes ist in England ein Gesichtspunkt ausschlaggebend, der uns ziemlich fern liegt, nämlich der der gesundheitlichen Bedingungen des Untergrundes. Man sucht, wenn irgend möglich, auf Sand zu bauen, da toniger Untergrund als ungesund gilt. Diese Vorstellung wirft ein Schlaglicht auf die englischen klimatischen Verhältnisse. Das englische Klima wird mit drei Worten charakterisiert: Es ist feucht, mild und unfreundlich. In allen drei Beziehungen äußert es sich aufs einschneidendste in der Anlage des englischen Hauses. Der Grund für die Bevorzugung sandigen Baugrundes z. B. liegt in der Feuchtigkeit. Ton hält das Wasser an der Oberfläche zurück, Sand läßt es durchsickern und ist

nach Regen in kürzester Zeit wieder trocken. Das durch eine Tonschicht zurückgehaltene Wasser muß verdunsten, erhöht damit die Feuchtigkeit des Ortes und erniedrigt die Temperatur durch Wärmebindung. Da nun das englische Klima ohnedies feucht genug ist, so sucht man natürlich den feuchtigkeitsfördernden Tonboden zu umgehen. Die höhere Wertschätzung des Sandbodens äußert sich unter anderem unzweideutig darin, daß in der Nähe von London die Häuser in dem auf Sandboden stehenden Hampstead den doppelten Mietwert haben, als in gleich weit entfernten anderen Vororten.

Klimatische Rücksichten sind es auch, die in der Stellung des Hauses auf seinem Bauplatz die ausschlaggebende Rolle spielen. Ein ausgesprochener Mangel an Sonnenschein ist das Eigentümlichste des englischen Klimas. Rechnet man hinzu, daß das Klima in seinen Extremen so gemäßigt ist, daß ebensowenig kalte Winter wie warme Sommer zu fürchten sind, man also gegen brennende Sonnenglut sehr wenig Vorsichtsmaßregeln zu ergreifen braucht, so ist der englische Grundsatz erklärlich, von der spärlichen Sonne soviel in das Haus einzufangen, als eben nur möglich ist. Dieses Einfangen der Sonnenstrahlen ist der wesentlichste Gesichtspunkt in der Situierung des Hauses. Am zwingendsten ist die Sonnenlage für die Kinderzimmer, die in England unter allen Umständen die Südsonne haben müssen. Demnächst hält man für die Schlafzimmer die sonnige Lage für unentbehrlich, denn

man ist sich wohl bewußt, daß dem Schlafzimmer die gesundheitlich besten Bedingungen gewährt werden müssen, da es derjenige Raum ist, in dem wir ein volles Drittel unseres Lebens zubringen, und dies noch dazu in ununterbrochenen Dauerzeiten von je sechs bis acht Stunden. Allerdings gibt man ihm lieber eine südöstliche als die reine Südlage, einmal, weil man früh die Sonne begrüßen will, dann aber, um im Hochsommer die Nachmittagsüberhitzung zu vermeiden. Nächstdem kommt die Südlage natürlich für die eigentlichen Wohnzimmer in Betracht.

Es ist hier zunächst nötig, sie mit einigen Worten zu charakterisieren. Die englischen Wohnzimmer decken sich in ihrer Bestimmung nicht durchaus mit den entsprechenden deutschen Zimmern. Wir haben eigentlich nur für einen einzigen englischen Raum ein volles Äquivalent, für das Speisezimmer. Unser Empfangszimmer oder Salon, unser Zimmer des Herrn, unser Zimmer der Dame sind in England nicht vorhanden, oder richtiger gesagt, die Funktionen dieser Zimmer sind anders verteilt. Das wichtigste der Wohnzimmer ist das drawing-room, der Name ist eine Verstümmelung aus withdrawing-room (von to withdraw, sich zurückziehen), womit in alter Zeit der erste, von der Halle sich abspaltende Privatraum des Hauses bezeichnet wurde. Dieses Zimmer ist der eigentliche Zentralpunkt des häuslichen Lebens. Da sich in England das häusliche Leben ganz um die Person des Hausherrn gruppiert, so ist es naturgemäß zugleich das Zimmer

der Dame, die Hausfrau betrachtet das drawing-room als ihr eigenstes Bereich. Sie empfängt dort Besuche, die in England nur von den Frauen allein gemacht werden, da man annimmt, daß der Mann zu beschäftigt ist, um Besuche zu machen. Das Zimmer dient gleichzeitig als Familienaufenthaltsort für die Abende, man versammelt sich dort vor Tisch, man musiziert dort (es enthält immer einen Flügel), und es bildet somit auch den eigentlichen Gesellschaftsraum. Wir sehen also, daß es drei Bestimmungen in sich vereinigt, für die wir in Deutschland getrennte Räume haben: Salon oder Empfangszimmer, Zimmer der Frau und Familienwohnzimmer. Es vereinigt diese Bestimmungen selbst noch im ganz vornehmen Hause, ja im Hause größten Umfangs, woraus sofort ersichtlich ist, eine wie große Vereinfachung im Wohnprogramm hiermit erreicht ist. Die Frage drängt sich auf, ob wir in Deutschland denn notgedrungen unsere überflüssige „gute Stube“ beibehalten müssen, die in ihrer Unbewohntheit doch selten erfreulicher aussieht, als ein sogenanntes Musterzimmer im Möbelgeschäft, ob nicht ferner wenigstens das Zimmer der Dame in kleineren Häusern gestrichen werden könnte, indem die Frau das Empfangszimmer zu dem ihrigen machte. Dem Verlangen der Frau, einen Winkel für sich allein zu haben, kommt im bürgerlichen englischen Hause das Schlafzimmer entgegen, in welchem zu diesem Zwecke ein wohnlicher Kaminplatz vorhanden und meistens ein Damenschreibtisch aufgestellt ist. In großen

Häusern hat die Dame ein besonderes Boudoir, das dann aber meistens ganz aus dem Verkehr des Hauses herausgezogen und in direkte Verbindung mit dem Schlafzimmer gebracht ist, also etwas ganz anderes ist, als unser Boudoir.

Aus dem Umstande, daß das drawing-room eigentlich das Bereich der Frau des Hauses ist, bei der die Mitglieder des Hauses also gewissermaßen als Gäste erscheinen, erklärt sich die strenge englische Sitte, daß im drawing-room nicht geraucht werden darf. Es ergibt sich daraus, daß die männlichen Mitglieder des Hauses einen Raum zu ihrer eigenen Verfügung haben müssen. Diesem Bedürfnisse kommt im Bürgerhause die Bibliothek entgegen, die mehr ein allgemeines Rauchzimmer als ein Arbeitszimmer des Herrn ist, was wir in Deutschland unter ihr vermuten würden. Und hier muß gleich eine ausgesprochene Eigentümlichkeit des Engländers erwähnt werden. Der englische Hausherr arbeitet nie zu Hause. Es scheint für ihn ausgeschlossen, seine Tagesarbeit aus seinem Bureau ins Haus zu verschleppen, in dem er sich lediglich seiner Familie, der Erholung, seinem persönlichen Leben widmet. Soweit geht diese Vorstellung, daß selbst Künstler nicht selten ihr Atelier außer ihrem Hause unterhalten, und der Gelehrte vorzugsweise in der öffentlichen Bibliothek oder in seinem Institut arbeitet. Das Haus gehört der Familie, nicht dem Beruf des Mannes. Daher sieht die englische Bibliothek so sehr viel anders aus, als die deutsche Gelehrtenstube. Zwar reichbesetzt

mit Büchern (jedes englische Haus enthält eine wohlbedachte Büchersammlung), ist sie doch ein unpersönlicher Raum und erinnert mehr an eine öffentliche Bibliothek, als an ein Arbeitszimmer. Ein großer Tisch in der Mitte enthält eine reiche Auswahl von Zeitungen und Zeitschriften, in einem oder mehreren Erkern finden sich Schreibtische, die aber in der Regel zu nichts anderem benutzt werden, als zum Briefeschreiben. Dieses Bild trifft selbst für kleinere Häuser noch zu, nur natürlich mit entsprechender räumlicher Einschränkung.

Das Speisezimmer dient jetzt lediglich zum Einnehmen der Mahlzeiten, nachdem es bis noch vor einem halben Jahrhundert der Raum war, in dem sich die Familie des Abends aufhielt. Heute hat sich diese Sitte nur noch in der Gewohnheit erhalten, daß die Herren nach der Hauptmahlzeit (um sieben Uhr) noch eine Viertelstunde am Tisch sitzen bleiben, um ihre Zigarre zu rauchen, während die Damen sich vor ihnen in das drawing-room begeben.

Zu den genannten Wohnräumen tritt fast stets noch ein weiterer Raum, der entweder breakfast-room oder morning-room genannt wird; er dient im einen Falle zum Einnehmen des Frühstücks und auch wohl des Lunch, bildet also eine Entlastung des Eßzimmers, im anderen Falle bildet er eine Entlastung des drawing-room, insofern, als die Benutzung dieses Raumes auf die Nachmittage und Abende beschränkt wird. Die am Vormittag anwesenden Mitglieder des Hauses (und das

werden vorwiegend die Damen sein) halten sich im Morgenzimmer auf.

Hiermit wären die eigentlichen Wohnräume des englischen Hauses, auch die des großen, erledigt. Was nun ihre Lage im Hausplan anbetrifft, so möchte man am liebsten allen die Sonne gönnen. Da dies nicht immer durchführbar ist, so sucht man wenigstens dem drawing-room die günstigste Lage zu geben. Man bevorzugt Südosten. Für das Frühstücks- und Morgenzimmer wünscht man die Ostlage, um dort im Genuß der Morgensonne zu sein. Der einzige Raum, über den nicht vollkommen gefestigte Ansichten herrschen, ist das Eßzimmer. Immerhin ist man auch hier einig, daß die Südostlage die günstigste sei, wenn auch manche der Ansicht sind, daß hier auch gegen die Nordlage nicht viel einzuwenden sei, falls nur ein Ausbau oder Erker einen Ausblick nach einer Sonnenrichtung gestatte. Die reine Nordlage gibt man in England nicht einmal der Bibliothek, da in einem Nordraume die Bücher schimmeln würden, dagegen wird stets die Küche nach Norden gelegt, in der das nach englischer Sitte stets brennende große Herdfeuer genügend für Erwärmung sorgt.

Es erhellt aus dem Gesagten, daß eine südliche Lage für alle Räume als die beste betrachtet wird. In der Tat sind heute die langgestreckten Grundrisse nicht ungewöhnlich, die alle die genannten Räume in einer nach Südosten gelegenen Front einfach aneinanderreihen. Natürlich erwachsen daraus Schwierigkeiten anderer Art.

Und so bleibt man in der Regel doch mehr bei dem zusammengezogeneren Grundriß, dessen einzelne Räume sich passend ineinanderschieben. Dies um so mehr, als noch andere Rücksichten bei der Anlage der Räume in Betracht kommen. Es sind die auf die umgebende Landschaft. Bei einem vollkommen freiliegenden Hause auf reichlich bemessenem Grundstück wird man selbstverständlich bei der Anlage der Räume auch auf einen etwa sich bietenden Fernblick oder auch auf irgend einen dem Auge angenehmen Anblick der Natur Bedacht nehmen. Es kann nun vorkommen, daß sich eine solche Aussicht gerade nach der Richtung bietet, die in bezug auf die Sonne für den Raum ungünstig sein würde, was z. B. bei einer schönen Aussicht nach Norden der Fall ist. Man steht daher sofort vor der Frage, ob man in einem solchen Falle die schöne Aussicht oder die gute Sonnenlage opfern soll. In solchen Fällen wird man der Sonnenlage in England stets den Vorzug geben. Es gibt jedoch ein Mittel, das eine zu tun und das andere nicht zu lassen, und dieses Mittel ist in der Hand des englischen Hausplanentwerfers der Erker.

Auf diesen außerordentlich wichtigen Bestandteil des englischen Hauses muß etwas näher eingegangen werden. Der englische Erker ist von dem deutschen grundsätzlich verschieden, und zwar ist der Unterschied schon treffend im Namen ausgedrückt. Der deutsche Erker bedeutet etwas Ausgekragtes, der englische Ausdruck baywindow (wörtlich Busenfenster) eine Ausweitung

des Fensterplatzes, also eine Erweiterung im Zimmer. Der deutsche Ausdruck faßt die Sache von außen auf, er betrachtet den Erker gewissermaßen als Fassadenmotiv, der englische von innen, vom Standpunkt des Zimmerbewohners aus; der deutsche Erker ist immer vorwiegend ein Anhängsel gewesen, der englische Erker war von vornherein eine Erweiterung des Raumes. Auch in der inneren Gestaltung des Erkers prägt sich dies aus. Der deutsche Erker ist gegen den Zimmerfußboden erhöht und oben durch einen Mauerbogen abgeschlossen, wir betonen die Abgeschlossenheit noch weiter durch eine Brüstung und sogar durch Stoffgardinen. Beim englischen Erker geht stets der Fußboden sowohl wie die Decke ununterbrochen in den Erkerraum hinein, und irgend eine Abtrennung durch Stufen, Mauervorsprünge oder Vorhänge würde hier widersinnig erscheinen. Da man im Erker eine Vergrößerung des Zimmers erblickt, so ist er stets geräumig, oft so geräumig, daß seine Grundfläche einen bedeutenden Bruchteil der Zimmerfläche ausmacht.

Der Grund für die Auffassung des englischen Erkers liegt wieder in den klimatischen Verhältnissen. Der Erker ersetzt dort, mit kurzen Worten, unsere Veranden und Balkons. Die Unfreundlichkeit des Wetters erlaubt es in England selbst im Sommer nicht, im Freien zu sitzen, man bemerkt daher am englischen Hause ein fast vollkommenes Fehlen von den in der deutschen Villa so beliebten Sitzgelegenheiten in der frischen Luft. Es ist

wahr, daß zur Zeit des Klassizismus, namentlich im Beginne des XIX. Jahrhunderts in der Regel Balkons vor die Häuser gelegt wurden. Es ist aber bezeichnend für deren allgemeine Unbenutztheit, daß sie, wenn sie einmal von einer Anzahl Menschen betreten werden, in vielen Fällen zusammenbrechen, woraus denn in London die Gewohnheit entstanden ist, daß die Polizei bei öffentlichen Aufzügen und Schaugelegenheiten die Abstützung sämtlicher Balkons anordnet. Die neuere Hausbaukunst legt überhaupt so gut wie keine Veranden mehr an, höchstens treten sie an den Häusern der etwas sonnigen Südküste auf. Dafür macht man den ausgedehntesten Gebrauch vom Erker. Man sitzt in England im Erker, wie bei uns auf der Veranda, womit seine Natur am besten gekennzeichnet ist. Man legt ihn — gerade wie bei uns die Veranda oder den Balkon — an solchen Stellen an, die eine schöne Aussicht bieten oder an denen aus irgend einem anderen Grunde ein Ausblick in die Natur sich erwünscht macht. Der Erker dient hauptsächlich auch dazu, die sich etwa widerstreitenden Rücksichten der Sonnenlage und der Lage zum Gelände auszugleichen. Liegt z. B. das drawing-room nach Südosten, während sich im Norden ein schöner Fernblick oder eine günstige freie Aussicht ergibt, so kann man die Aussicht dadurch genießen, daß man bei einer Ecklage des Raumes an dessen Seitenwand einen weiten Erker herausschiebt. Andererseits dient der Erker aber auch dazu, bei einem Raume, der durch irgendwelche Umstände keine Sonnen-

lage erhalten konnte, noch eben einen Sonnenstrahl für das Zimmer durch weites Herausbauchen eines Zimmerteiles zu erhaschen. Er entschädigt hier also notdürftig für die nicht vorhandene Sonnenlage. Die riesigen Erker, die wir in englischen Grundrissen erblicken, verfolgen fast immer diesen einen oder diesen anderen Zweck. Wie und wo sie aber auch auftreten, immer sind sie vom Gesichtspunkt der Zimmerbenutzung aus entworfen, niemals um der äußeren Architektur ein Motiv zuzuführen. Dazu sind sie in der Regel auch im Grundriß viel zu umfangreich. In der Fassadenbehandlung findet man sich mit dem großgrundflächigen Erker so gut ab als es geht. Er verträgt keine freie Endigung, wie sie unsere Erker in der Regel erhalten, ein Turm auf einem solchen Erker würde das Haus in den Boden drücken. Es bleibt daher meist nur übrig, ihn flach abzudecken, ein Dach auf ihn laufen zu lassen oder ihn sonstwie einzufügen. Seine Seiten sind stets vollständig mit Fenstern durchbrochen. Häufig ist er ein vollkommener Glaskasten, wogegen bei der Milde des Klimas allerdings nichts einzuwenden ist.

Bisher ist eines Raumes noch nicht Erwähnung geschehen, dem man gewöhnlich bei uns eine Hauptbedeutung im englischen Hause zuschreibt: es ist die Halle. Die englische Halle hat eine lange, zum Teil glänzende und höchst interessante Geschichte. Ihre Glanzzeit lag in den Feudalzuständen des Mittelalters. In der Renaissance wurde sie noch beibehalten, ohne daß ihre Lebens-

berechtigung noch voll vorhanden gewesen wäre, dann verschwand sie unter dem italienischen Einfluß eine Zeitlang ganz und wurde erst mit dem XIX. Jahrhundert wieder durch den in England so mächtig auftretenden Romantizismus als Bestandteil des Hauses aufgenommen. Im heutigen Hause besteht sie hauptsächlich infolge des romantischen Interesses, das sich an sie knüpft. Ihr Programm ist dabei das schwankendste. Im großen Landhause wird sie noch immer stattlich und imponierend ausgestattet; sie ist dort der einzige Repräsentationsraum, den das Haus hat. Sie erfüllt den Zweck, eine größere Geräumigkeit herbeizuführen, dem Eintretenden einen Begriff von dem Rahmen des Hauses zu geben und ihm gleichsam einen würdigen Willkommensgruß entgegenzurufen. Anders im kleineren Hause. Hier hat man längst erkannt, daß die Opfer, die die Halle erfordert, unverhältnismäßig groß sind. Es liegt daher heute das allgemeine Bestreben vor, die Halle irgendwie nutzbar zu machen. Dies geschieht z. B., indem man ein Billard in ihr aufstellt oder sie zum Eßzimmer oder zum Hauptwohnzimmer, zum drawing-room macht. Stets ist der erste Schritt, dies herbeizuführen, der, die Treppe daraus zu entfernen und ihr nur die Höhe des Erdgeschosses zu geben. Dadurch schrumpft sie aber zum gewöhnlichen Raum zusammen, der von der alten Halle nur noch den Gedanken des Mittelraumes, aus dem sich die übrigen Räume erschließen, behalten hat. Die Treppe aus der Halle ganz zu entfernen, ist überhaupt die ausgesprochene

Richtung der heutigen englischen Hausbaukunst. Die Treppe führt im englischen Hause nur zu den Schlafzimmern, es liegt also kein Grund vor, ihr den Charakter der Haupttreppe eines öffentlichen Gebäudes zu geben, die zu den im ersten Geschoß liegenden Repräsentationsräumen führt. Anderseits vermittelt sie stets Zug und bringt überhaupt das Gegenteil von dem mit sich, was man Wohnlichkeit nennt. Angesichts dieser Auffassung, wie sie in England herrscht, erscheint die selbst in kleinen deutschen Villen versuchte Nachahmung der sogenannten englischen Halle mit sichtbar aufsteigender Treppe in einem wenig glücklichen Lichte, zumal bei der räumlichen Beschränkung, die man sich in der Regel auferlegt, doch selten mehr erreicht wird, als ein zugiger, zweckloser Raum von engbrüstiger, brunnenschachtartiger Wirkung. Die Auffassung und Behandlung der Halle ist heute in England so unbestimmt, wie sie nur denkbar ist. Sie bildet das Versuchsobjekt aller entwerfenden Architekten, die mit dem verzogenen Kinde irgend etwas Brauchbares anzufangen bestrebt sind, ohne daß dabei bisher viel herausgekommen wäre. Man kommt nicht darüber hinweg, daß die Halle im Grunde ihres Wesens ein unsachlicher Raum ist.

Es ist am englischen Hause bezeichnend, daß eigentliche Gesellschaftsräume so gut wie ganz fehlen. Mit den bisher betrachteten Räumen ist das Wohnprogramm selbst eines Hauses erledigt, dessen Besitzer mit hunderttausend Mark Jahresausgabe rechnet. Die Räume sind in einem solchen

Hause nur etwas größer und höher als sonst, ohne aber auch hier an die kontinentalen Ansprüche im entferntesten heranzureichen. Muß der deutsche Architekt dem Bauherrn, dem er ein Haus bauen soll, zuerst die Frage vorlegen: „Wieviel Personen wünschen Sie zu setzen?“, so kann sich sein englischer Berufsgenosse damit begnügen, sich lediglich über das persönliche Wohnbedürfnis seines Bauherrn zu orientieren. Es liegt dem Engländer nichts ferner, als sein Haus zum Gesellschaftgeben anzulegen, er läßt sich durch solche Rücksichten auch nicht einmal im geringsten beeinflussen. Allerdings übt er Gastlichkeit, aber sie prägt sich in Wohnbesuch aus, auf den jedes englische Haus eingerichtet ist. Auch hier herrscht die Auffassung, daß der Besuch den Haushalt nicht stören soll. Es gibt zu den Mahlzeiten das Übliche und der Besuch kann ein- und ausgehen wann er will. Das ist, beiläufig bemerkt, das einzig erträgliche Verhältnis von Wirt zu Gast, denn das Gefühl des Gastes, daß er die Haushaltung auf den Kopf stelle, kommt eigentlich einer dauernd wiederholten Aufforderung zur Abreise gleich. Im weit draußen liegenden Landhause ist Wohnbesuch fast ein Erfordernis und in England stets vorhanden, das Haus und die Wirtschaftsführung ist darauf zugeschnitten, und für die Bewohner bringt der Besuch in der Einsamkeit der Natur den nötigen Wechsel und bildet ein Bindeglied mit der Außenwelt. In der Anlage des Hauses macht sich die Sitte des Wohnbesuches in dem Vorhandensein einer großen Anzahl von Fremden-

zimmern geltend, die das oberste Geschoß meist ganz für sich in Anspruch nehmen. In großen Häusern liegen demgemäß sämtliche Wohnräume im Erdgeschoß, die Schlaf- und Kinderzimmer im ersten Geschoß und die Fremdenzimmer im obersten Geschoß. Im kleineren Hause verteilen sich die Räume auf zwei Stockwerke, jedoch sorgt hier das stets ausgebaute Dachgeschoß dafür, daß noch einige sehr nutzbare Räume im Dach gewonnen werden.

Das englische Haus ist nie unterkellert und mit dem Erdgeschoßfußboden nur ganz wenig über die Erdoberfläche gehoben, so daß man an der Wohnseite des Hauses, d. h. der Gartenseite, unmittelbar auf die dort vorgelagerte Gartenterrasse tritt. Der Raum zwischen dem Erdgeschoßfußboden und dem Erdreich ist durch Luftgitter, die in die Mauer eingesetzt sind, mit der Außenluft in Verbindung gesetzt. Die Erdoberfläche ist unter dem ganzen Hause durch eine 15 cm hohe Betonschicht feuchtigkeitssicher abgedeckt. Unterkellert ist meist nur ein ganz kleiner Raum des Wirtschaftsflügels, um dadurch einen Aufbewahrungsort für Wein und Bier zu schaffen.

Fast größeres Interesse als der Wohnteil des englischen Hauses bietet sein Wirtschaftsteil, ja in ihm liegt der bezeichnendste Unterschied des englischen von dem kontinentalen Hause. Er ist auffallend sowohl durch seine uns ganz wunderlich erscheinende Größe, als auch durch die ungemeine Verzweigtheit seiner Bestandteile. Die

zum Wirtschaftsbetrieb gehörigen Räume machen beim englischen Hause fast immer ein Drittel der Nutzfläche, häufig noch mehr aus, während sie sich in der deutschen Wohnung zwischen einem Sechstel und einem Zehntel zu bewegen pflegen. Sieht man nur das Erdgeschoß eines englischen Grundrisses, so ist der Wirtschaftsteil nicht selten weit größer als der Wohnteil. In diesem verzweigten Wirtschaftsteile liegt das eigentliche Kulturzeugnis, das uns aus dem englischen Hause anspricht. Während sich unsere Wohnung in Repräsentationsräumen nicht genug tun kann und dabei der Wirtschaftsteil das kümmerlichste Dasein fristet, hat der englische Sachlichkeitssinn richtig erkannt, daß das Behagen des Wohnens und die gesundheitlichen Bedingungen des Hauses ihre Grundlage in dem wohlorganisierten und aufs feinste durchgebildeten Wirtschaftsbetrieb haben. Wie der Mensch des XVIII. Jahrhunderts sehr viel Zeit auf Pudern und Schminken und seinen von Stickerei strotzenden Anzug verwandte, dabei aber wenig badete, wie sich der heutige Mensch ganz schmucklos kleidet, dafür aber täglich auf die peinlichste Körperpflege bedacht ist, so äußert sich die englische Art zu wohnen in der sorgfältigsten Beobachtung des Zuträglichen im Gegensatz zu der kontinentalen, die leider noch stark auf dem Standpunkt des bloßen Puderns und Schminkens steht. Es ist dem Engländer durchaus nicht gleichgültig, wo die Speisen, die auf seinen Tisch gelangen, aufbewahrt und zubereitet worden sind, und der

Gedanke, daß seine Speisekammer nur durch eine Rabitzwand vom nächsten Klosettraum getrennt sei — ein tägliches Vorkommnis in unserer Mietswohnung — wäre ihm unerträglich. Daß die Köchin über der Bratpfanne die Stiefel putzt und das schmutzige Geschirr zur Seite des frisch angekommenen Fleisches aufgewaschen wird, sind für ihn barbarische Zustände. Er setzt ferner voraus, daß seine Dienstboten nicht nur äußerlich sauber auftreten, sondern daß sie auch baden und gesund schlafen. Die englischen Dienstboten verlangen anderseits, daß sie nicht als der Herrschaft verschriebene Leibeigene betrachtet, sondern als Menschen respektiert werden, die neben den Pflichten auch Rechte, und zwar weitgehende, haben. Alle diese Erfordernisse bilden eine lange Kette von Bedingungen für den Wirtschaftsteil und führen zu den außerordentlich verzweigten Wirtschaftsräumen des englischen Hauses.

Der Kerngedanke der Wirtschaftsräume ist schon in der englischen Auffassung der Küche gegeben. Die Küche ist in England lediglich zum Kochen da, keinesfalls der Ort, wo Reinigungsarbeiten verrichtet werden. Für diese ist auch in den kleinsten Verhältnissen ein besonderer Raum neben der Küche vorhanden, die Abwaschküche. Selbst in der Arbeiterwohnung kocht man lieber in der Wohnstube, als daß man in der Küche Reinigungsarbeiten verrichtete. Als Aufbewahrungsort für Speisen ist stets eine besondere Fleischkammer vorhanden, getrennt von dem

Aufbewahrungsort für Geschirr, Konserven, Kolonialwaren usw., die in einer zweiten, „pantry“ genannten Kammer untergebracht sind. Küche, Abwaschküche, Fleischkammer und Geschirrkammer werden als unerläßlich betrachtet, selbst in Wohnungen, die nur drei Wohnzimmer und einige Schlafzimmer haben, also in einer nach unseren Begriffen kleinen Wohnung. Wird das Haus größer, so daß etwa vier Dienstboten gehalten werden, so wächst die Anzahl der Wirtschaftsräume sofort auf das Doppelte und mehr an. Vor allem wird dann ein gemeinschaftlicher Eß- und Aufenthaltsraum für die Dienstboten nötig, „servants-hall“ genannt. Die Vorratsräume vermehren sich auf drei oder vier und außerdem treten besondere Räume für einzelne Putzarbeiten, für Lampen, Stiefel usw. auf. In einem solchen Hause wird man dann auch schon jene typische Figur des englischen Haushalts, den butler, antreffen. Er ist für einen Teil des Wirtschaftsbetriebes, hauptsächlich für die Getränke und das Silber verantwortlich, bekleidet einen Vertrauensposten und wird entsprechend bezahlt. Neben seinem großen Arbeitszimmer liegt sein Schlafzimmer, und seitlich davon die Silberkammer, deren Wächter er ist. Sind weitere männliche Diener vorhanden, so ist er deren Vorgesetzter. Die weiblichen Dienstboten stehen im großen Hause unter der Obhut der Wirtschaftsvorsteherin (house-keeper), die ebenfalls einen Vertrauensposten bekleidet und für alle Kücheneinkäufe, die Hauswäsche und das Inven-

tar des ganzen Hauses verantwortlich ist. Sie hat, wie der butler, ein großes Zimmer, das aber gleichzeitig den oberen Bediensteten zum Einnehmen der Mahlzeiten dient, da die servants-hall nur für die unteren Dienstboten bestimmt ist. Außer der Hausküche steht ihr eine besondere Privatküche zu, still-room genannt, in der sie den Tee und feine Bäckereien bereitet. Der geheimnisvolle Name still-room ist eine Verstümmelung von destilling-room, womit in alter Zeit der Raum bezeichnet wurde, in welchem die Hausfrau wohlriechende Wässer und Essenzen bereitete. Zum vollen Verständnis des großen englischen Hauses würde ein Eingehen auf dessen Betrieb und die scharf abgegrenzten Funktionen der einzelnen Dienstboten nötig sein, das, so interessant diese Dinge auch sind, zu weit führen würde.

Selbstverständlich tritt beim Stadthause eine Beschränkung des Wirtschaftsapparates ein, diese Beschränkung ist jedoch hauptsächlich nur räumlich. Im Londoner Reihenhause liegen alle diese Räume in einem Untergeschoß. Da die vom Hause bedeckte Grundfläche für sie zu klein sein würde, ist gewöhnlich der ganze Hof unterkellert. Auch ein Teil der Straße ist hinzugezogen, weil nach englischer Gewohnheit stets der Bürgersteig unterkellert wird. Auf diese Weise wird immerhin eine bedeutende Grundfläche für die Wirtschaftsräume gewonnen. Daß diese im Untergeschoß liegen, wird in England stets als Notbehelf empfunden. Schon im Vorstadthause wandern sie wieder in das Erdgeschoß. Die Not-

wendigkeit dazu ergibt sich von selbst, da nur sehr schwer Dienstboten zu erhalten sind, wenn die Wirtschaftsräume im Keller liegen.

Wie schon erwähnt, unterhält das freistehende Haus stets eine innige Beziehung zum Garten. Das Interesse am Garten hat in den letzten zwanzig Jahren in England, obgleich es nie lahm lag, einen ungeahnten Aufschwung genommen. Eine Menge von populären Gartenzeitschriften sind gegründet worden, die sich, wie die bekannte Zeitschrift „Country Life", weitester Verbreitung erfreuen. Alljährlich erscheinen Dutzende von Büchern über Gartenkunst, zum Teil, wie die bekannten Bücher der Miß Jekyll, in vortrefflicher literarischer Form. Ein Buch über den Garten hat heute in England schon des Gegenstandes wegen sichere Aussicht auf Erfolg.

Was an der heutigen Auffassung des Gartens am meisten auffällt, ist die allmählich erfolgte völlige Abwendung vom Landschaftsgarten, von dem, was wir hier englischen Garten nennen, so daß man heute sagen kann, der englische Garten existiert nur noch außerhalb Englands. Das hat natürlich einen schweren Kampf gegen die Landschaftsgärtner gekostet. Wie alle echte Kunst aus derselben Quelle fließt, so wurde die Idee des Landschaftsgärtners erschüttert, sobald die neue Kunstbewegung auftauchte, d. h. in England schon in den sechziger Jahren. William Morris legte seinen eigenen Garten schon 1859 architektonisch aus, zu einer Zeit, als der Landschaftsgärtner noch die Alleinherrschaft ausübte. Schritt

für Schritt hat seitdem der Gedanke des regelmäßigen Gartens dem Landschaftsgarten Terrain abgewonnen. Natürlich waren es die Künstler, die den Kampf aufnahmen und das Publikum allmählich vom Rechten überzeugten, allen voran die Hausarchitekten. Heute wird der Garten in England vom Architekten ausgelegt, der darin eine seiner natürlichen Befugnisse erblickt, geradeso wie er dazu übergegangen ist, das gesamte Gebiet der Innendekoration wieder in die Hand zu nehmen.

Nun ist allerdings nicht gesagt, daß der moderne regelmäßig angelegte Garten dasselbe sei, wie der alte französische Ziergarten. Die Künstlichkeiten dieses Gartens, die verschnörkelten Bosketts, die mit bunter Erde ausgefüllten Zierbeetchen, die zwecklosen, langen Baumalleen der Le-Nôtreschen Kunst sind nicht wieder aufgenommen. Aber das ganze Fundament des alten Gartens ist doch zurückerobert. Vor jedem englischen Landhause liegt eine Terrasse, auf die man aus den Wohnräumen unmittelbar heraustreten kann. Die bei uns übliche Hühnerstiege aus einem hochliegenden Erdgeschoß in den Garten hinab, die das Haus vom Garten mehr abtrennt, als an ihn anschließt, wäre in England nicht denkbar. Die Terrasse ist gegen den Untergarten hin durch eine Brüstung abgeschlossen. Sie ist entweder nur als Wandelgang gedacht und dann mit Plattenbelag oder Kiesschüttung versehen, oder mit eingerahmten Blumenbeeten verziert. In der Regel liegt jedoch der Blumengarten als

besonderer Garten erst unterhalb dieser Terrasse. Es versteht sich, daß er regelmäßig eingeteilt ist und daß die Blumen in Farbe und Form sich dem Hauptgedanken unterordnen. Häufig liegt dieser Blumenziergarten jedoch auch seitlich der Terrasse, etwa vor der Seitenfront des drawing-room, dem man das Privileg zugesteht, sich auf den Blumengarten zu erschließen. Unmittelbar vor der Terrasse dehnt sich dann ein weiter saftiger Rasenplatz aus, jenes Kleinod des englischen Gartens, das in seiner immergrünen Frische dem englischen Hause einen solchen paradiesischen Reiz verleiht und dem auf ihm weilenden Auge den Eindruck des Friedens und der Ruhe einflößt. Der Rasenplatz ist selbstverständlich horizontal eingeebnet und rechtwinklig abgegrenzt. Die eigentlichen Spielplätze liegen meist weiter abseits. Seitlich vom Rasenplatz führen Laubengänge oder von beschnittenen Hecken eingefaßte Zierwege nach Gartenhäuschen oder Aussichtsstellen oder irgendwelchen anderen Anziehungspunkten hin.

Nie fehlt dem englischen Hause der Küchengarten. Er war der einzige Teil des Gartens, an dem der Landschaftsgärtner nicht gerüttelt hatte und brauchte also nicht zu einer regelmäßigen Gestalt zurückgeführt zu werden, die er immer behalten hatte. Er ist von Mauern umgeben und wird von zwei Hauptwegen durchkreuzt, in deren rechtwinkliger Durchschneidung ein Wasserbecken oder Springbrunnen angelegt ist. An seiner Nordseite schließen sich die ausgedehnten

Gewächshäuser an. Jedes englische Haus, man kann sagen, das kleinste, hat in irgend einer Form ein Gewächshaus, jedoch weit seltener als bei uns in Verbindung mit dem Hause. Die Gewächshäuser sind dafür in England zu ausgedehnt und zu sehr spezialisiert, auch scheut man die Übertragung der feuchten Pflanzenhausluft in die Wohnräume. Das größere Haus hat stets seine besonderen Gewächshausanlagen, die alles übertreffen, was wir in dieser Beziehung auf dem Kontinent kennen. Nicht nur sind Häuser vorhanden für alle möglichen seltenen Blumen, sondern man zieht in besonders dafür eingerichteten Häusern auch Trauben, Pfirsiche, Melonen, Gurken, Bananen, Ananas, Feigen, Nektarinen, Kirschen, Pflaumen und selbst Schwämme. Es ist der Stolz jedes englischen Landhausbesitzers, die seltensten Früchte auf seinem eigenen Besitztum zu ziehen, um sie stets frisch auf dem Tische zu haben und den Verlust an Aroma zu vermeiden, den sie notwendigerweise auf dem Transport erleiden.

An den Küchengarten schließt sich der Obstgarten an. Küchengarten und Obstgarten sind beim kleinen Hause heute wieder die unerläßlichen Bestandteile, ja der Lieblingsgarten geworden. Oft ist der einzige Garten überhaupt der Küchengarten, den man dann durch rings innerhalb der Mauer herumlaufende Blumenbeete, durch Zierwege, durch ein hübsches Wasserbecken usw. angenehm zu gestalten sucht.

Im großen Garten treten neben den genannten noch eine Reihe Sondergärten auf, z. B. für Rosen,

für Alpenpflanzen, für Azaleen, man bildet auch wohl einen Shakespearegarten mit den Lieblingsblumen Shakespeares, einen amerikanischen Garten mit aus Amerika stammenden Pflanzen. Alle Einzelheiten des Gartens sind regelmäßig eingeteilt und sichtbar voneinander abgeschlossen. Die Niveau-Unterschiede sind ausgeglichen durch Futtermauern oder Böschungen. In der Ebene erfolgt die Abgrenzung meistens durch beschnittene Taxus- oder andere Hecken. Dieses Beschneiden der Hecken ist wieder in breitem Umfang aufgenommen, trotz des bekannten abfälligen Urteils, das der Landschaftsgärtner darüber ergehen läßt. Denn wenn er es Unnatur nennt, einen Baum zu beschneiden, so ist es jedenfalls auch Unnatur, den Rasen zu scheren, was auch der Landschaftsgärtner in breitestem Umfange tut. Seine Argumente, bis zum Überdruß gehört und in Deutschland noch bis vor kurzem als vollgültig hingenommen, verhallen in England längst wirkungslos. Das natürliche menschliche Bilden, das, was uns am nächsten liegt, ist doch jedenfalls das geordnete Bilden, d. h. das Bilden in rechtwinkligen Dimensionen. Ebensowenig wie wir unsere Zimmer in der Form von Höhlen, sondern rechtwinklig bauen, ebensowenig sollen wir einen Gartenweg in einer willkürlichen Schlängelung anlegen oder ein künstliches Wasserbecken in die Form einer mit Zement ausgekleideten Pfütze bringen. Der natürliche menschliche Garten ist zu allen Zeiten der regelmäßige gewesen, und nur das plötzliche Entgleisen des Kunstempfindens, das im XVIII. Jahrhundert

eintrat und im XIX. seine so schweren Folgen zog, konnte die Idee des Landschaftsgärtners heraufbringen. In England sind die Schlängelwege, die sinnlosen Steinansammlungen, die Zementfelsen, die Miniaturseen, die Ruinen und Grotten, deren sich der deutsche Villenbesitzer unter der Obhut der Landschaftsgärtner heute noch erfreut, von der Bildfläche verschwunden, ganz zu schweigen von den glasierten Gnomen und den tönernen Hasen und Rehen, mit denen in Deutschland ein schwunghafter Handel getrieben wird und die für das Kunstniveau unseres sogenannten gebildeten Publikums so außerordentlich bezeichnend sind.

Natürlich kann sich die regelmäßige Behandlung nur auf die nähere Umgebung des Hauses, den eigentlichen Hausgarten erstrecken. Ist das Grundstück größer, und das ist ja beim großen englischen Landhause regelmäßig der Fall, so bleibt alles, was außerhalb der Grenzen des regelmäßigen Gartens liegt, in seiner natürlichen Wildnis. Man sorgt aber wohl dafür, daß Waldpflanzen und Blumen in größeren Ansammlungen wachsen, legt auch wohl in einer Lichtung eine Wiese mit natürlichen Blumen an. Man steigert die Freuden, die der Mensch in der Natur hat. Mit der neueren Gartenbewegung ist, und das ist nicht ihr geringstes Verdienst, eine vermehrte Liebe zur heimischen Flora heraufgekommen. Man hat jetzt die Reize der einfachen heimischen Blumen wieder erkannt und schätzt sie höher ein, als alle exotischen Spezialitäten der Gartenkunst des Landschaftsgärtners.

Wie den Garten selbst, so legt man auch die Annäherung zum Hause wieder regelmäßig an. Da man auf die Vorfahrt nicht gerne verzichten will, aber den geschwungenen Zufahrtsweg mit der Rhododendron-Einfassung nicht leiden mag, so legt man wieder einen quadratischen Vorhof an, auf dem der Wagen wenden kann. Dieser Vorhof wird durch einen Knick des Hauses teilweise eingerahmt, wobei der vorspringende Flügel passend die Küche enthält, auch legt man wohl die Stallungen wieder zur Umgrenzung des Hofes an diese Stelle. Der Zufahrtsweg kann dann beliebig einmünden, wie die Verhältnisse des Geländes es ergeben. Er ist aber stets durch ein an der Vorhofgrenze befindliches Tor abgeschlossen. In neuerer Zeit ist auch der Grundriß wieder versucht worden, bei dem rings herumlaufende Gebäudeflügel einen Hof allseitig umschließen.

Die Gartenbewegung wäre ohne die von den Künstlern ausgehenden und von ihnen durch Jahrzehnte geführten Kämpfe gegen den verbildeten Geschmack der Zeit nicht möglich gewesen. Die Rettung kam hier aus dem sich immer mehr Bahn brechenden Gedanken, daß der Architekt sich nicht mit dem bloßen Gebäudeerrichten zu begnügen habe, sondern für das Haus als Gesamtkunstwerk verantwortlich sei. Dies führte auch dazu, daß die früher dem Dekorateur überlassene innere Ausstattung des Hauses, einschließlich des Mobiliars, wieder in die Hand des Architekten wanderte. Alle englischen Hausarchitekten

haben heute das Ziel, nicht nur die äußere Schale des Hauses herzustellen, sondern auch dessen Gesamtausstattung in die Hand zu nehmen.

Die innere Ausstattung und Anlage des englischen Hauses ist von der des deutschen fast noch verschiedener, als es schon die äußere Erscheinung ist. Der Hauptgrund dafür ist der Kamin, der bekanntlich das alleinige Heizmittel in England ist und für die Gestaltung des englischen Zimmers stets den Ausschlag gibt. Er beeinflußt sogar die Form des Zimmers, die Anlage der Türen und Fenster, die Art des Aufschlagens der Türen. Indem nämlich der Kaminplatz der allgemeine Sammelpunkt im Zimmer ist, kommt es darauf an, die Umgebung des Feuers so behaglich, wohnlich und geräumig wie möglich zu gestalten. Einmal um Platz zu gewinnen und dann auch, weil der Kamin stets aus den nächsten Quellen Zug anzieht, legt man die Türen möglichst entfernt zum Kamin, außerdem läßt man sie stets nach innen und so aufschlagen, daß sie dabei den Rücken gegen den Kamin wenden. Dies geschieht gleichzeitig auch, um dem Hereintretenden nicht gleich den Blick über das ganze Zimmer zu eröffnen, wodurch die Insassen der Überraschung ausgesetzt sein würden. Die Fenster müssen den Kaminplatz, an dem man sitzend lesen will, gut und passend beleuchten. Doch muß auch hier auf das Vermeiden von Zug Rücksicht genommen werden, sie müssen aus diesem Grunde eine wohlüberlegte Lage nicht nur zum Kamin, sondern auch zu den Türen haben. Aus

diesen und anderen Gründen wird die Anlage eines nach englischen Begriffen wohnlichen und behaglichen Zimmers eine höchst schwierige Aufgabe. Der kontinentale Architekt lernt hier eine Menge von drüben allgemein geteilten Vorstellungen kennen, die ihm vollkommen überraschend sind. Noch andere fundamentale Unterschiede in der Auffassung des Zimmers machen sich geltend. Der Engländer will darin ungestört und abgeschlossen sein, daher sind Verbindungstüren zwischen den Zimmern unbekannt. Und man verlangt eine trauliche gemütliche Stimmung, daher geht das Streben in England ebensosehr nach niedrigen Zimmern, wie es bei uns bis heute noch nach hohen geht. Man kann die Zimmer gar nicht niedrig genug haben.

Auch in den letzten beiden Punkten ist nur eine Äußerung des schon erwähnten Strebens zu erblicken, von den früher herrschenden Anschauungen loszukommen, die lediglich auf das Imponierende, auf eine äußerliche Großartigkeit ausgingen, Anschauungen, in denen wir in Deutschland noch weit mehr befangen sind, als wir es ahnen. Zimmerfluchten von unnötig hohen Räumen, Stuck und Marmor in echter und unechter Form, Stubenmalerei und Schnitzwerk, Gold und Dekorateurkunst und jener ganze Rattenkönig an Imitationskunststückchen, die bei uns, trotz aller Anstrengungen, die dagegen gemacht werden, noch das Feld beherrschen: sie sind in England aus dem bürgerlichen Hause verbannt. Stubenmaler und Faltendekorateure gibt

es heute in England gar nicht mehr. Es ist hier in den dreißig Jahren der ernsten Arbeit, die heute geleistet ist, ein so gesundes Empfinden des Volkes großgezogen worden, daß ihre Künste abgelehnt werden. Man hält auf seine Bürgerlichkeit, die man schmucklos und glanzlos haben will. Die unauffällige Gediegenheit ist das einzige, was erstrebt wird.

Das prägt sich am auffallendsten vielleicht am englischen Mobiliar aus. Fragt man, welcher Art denn das heutige englische Mobiliar sei, so muß man, wenn man eine Durchschnittsangabe machen will, sagen, daß es das wiederbelebte Mobiliar des XVIII. Jahrhunderts ist. Also nichts Modernes, sondern eine Anknüpfung an Gewesenes, woraus der Schluß gezogen werden könnte, daß England in der modernen Bewegung zurückgeblieben sei. Aber das Moderne liegt eben gar nicht in der Sonderheit der Formen, sondern in der Auffassung. In England haben die sogenannten neuen Formen niemals auf dem Programm der neuen Kunstbewegung gestanden. Wenn sich trotzdem ein neuer Formenkreis entwickelt hat, dessen erste Schöpfung wir ja gerade England zuschreiben müssen, so geschah das unbemerkt und unbewußt. Was man wollte, war nur die Sachlichkeit, das Herauskommen aus den Geschmacksverbildungen, aus der rein formalen Auffassung und dem Überschwang an Nutzlosem und Sinnlosem. Das Werk, das sich die Begründer der neuen Bewegung, allen voraus William Morris, vornahmen, war vielmehr eins der Reinigung,

des Hinauswerfens der Anhäufungen eines schlechten Geschmackes, als etwa das, neue Formen zu finden. Man hatte schon Formen genug und in Überfülle. Wenn hier ein Seitenblick auf unsere Zustände erlaubt ist, so scheint das Problem, das Morris in den sechziger Jahren in England vorfand, heute in Deutschland vorzuliegen. Wollen wir wirklich eine Gesundung unseres Wohnungsinhaltes, so handelt es sich vorwiegend um ein Herauswerfen, bei weitem aber nicht um eine Vermehrung oder einen Ersatz des Inhaltes mit Sachen im Jugendstil.

Das erste Mobiliar, das Morris in den sechziger Jahren an die Stelle des damals bestehenden setzte, war ein primitiv gotisches, wie denn überhaupt Morris ein geradezu fanatischer Gotiker war. Zum Unterschied von den Architekturgotikern blieb er jedoch nicht an dem Formalen der mittelalterlichen Kunst hängen, sondern suchte frei in deren Geiste zu schaffen. Gerade im Mobiliar führten die modernen Bedingungen zu der Unmöglichkeit, sich mit der Wiederholung gotischer Bänke und Tische zu begnügen. Im übrigen hatte Morris für Leute höchster Kultur zu schaffen und war schon dadurch genötigt, auch das Gefällige und Verfeinerte zu pflegen. Auf diese Weise wurden seine Möbel sehr bald derart, daß sie zur Gotik keine Beziehung mehr hatten. Unter ihm und seinen Schülern sind denn auch mannigfache Versuche gemacht worden, selbständige Gestaltungen hervorzubringen, aber stets hielten sich diese in dem Rahmen des Kon-

struktionsgemäßen. Das Gefühl für das Schickliche und Zweckmäßige ist in England so stark, daß Extravaganzen, wie wir sie im Anfang der neuen Bewegung auf dem Kontinent erlebt haben, ganz ausgeschlossen sind. Weit davon entfernt, dem Gezierten zu huldigen, sind die Möbel, die in England heute die Künstler entwerfen, primitiv, ja sie verleugnen nicht ihre direkte Anknüpfung an das Küchenmöbel, das einzige Möbel, an dem die Stiltreibereien des XIX. Jahrhunderts spurlos vorübergingen. Einfachstes Gefüge, roh stehengelassenes Holz, urwüchsige Form sind das Bezeichnende für das auf englischen kunstgewerblichen Ausstellungen gesehene Mobiliar. Hier scheint das Wort, das William Morris aussprach, maßgeblich zu sein: „Von allen unnötigen Dingen, die heute vorhanden sind, ist das unnötigste das Ornament."

Es muß hier gleich gesagt werden, daß diese von Künstlerhand gezeichneten Möbel in England keinen nennenswerten Boden gefaßt haben. Sie sind unter den wirtschaftlichen Bedingungen des Kunstwerks hergestellt und daher mit Kunstpreisen behaftet, auf einen kleinsten Kreis beschränkt geblieben. Bei der Allgemeinheit, die das Verlangen nach einem anständigen Hausgerät in England erreicht hatte, mußte aber auf irgend eine Weise Ersatz für das verbildete und überdekorierte Stilmöbel gefunden werden, dessen man überdrüssig war. Das Mobiliar des endenden XVIII. Jahrhunderts, das sich das mächtig entwickelte englische Bürgertum der damaligen Zeit

aus dem höfischen Louis XVI. abgeleitet hatte, erfüllte nun eigentlich alle diejenigen Anforderungen, die man an ein bürgerliches Mobiliar stellen konnte. Es war einfach, schmucklos und vernünftig, ohne dabei die verfeinerte Kultur zu leugnen, die auch die bürgerlichen Stände heute erreicht haben. Es hatte keinen Überfluß an Formen, statt der Profile Einlagen, die die Flächigkeit nicht störten und Staubablagerungen verhinderten, und dabei ein feines zierliches Äußere, das es auch für die besten Räume geeignet machte. Um dieselbe Zeit, als man in England einsah, daß das gotische Möbel untunlich sei, kam dieses Möbel des XVIII. Jahrhunderts wieder in Mode. Alle alten Stücke werden aufgekauft, neue im Anschluß an die alten gefertigt. Heute sind die Chippendale-, Hepplewhite- und Sheratonmöbel wieder die Universalmöbel des englischen Hauses geworden; eine Anzahl großer Fabriken, jede mit Hunderten von Arbeitern, stellen sie in marktmäßiger Weise her, das Publikum verlangt sie und der englische Bürger sieht in ihnen sein Ideal. Natürlich sind gegen früher gewisse Umbildungen eingetreten, auch verfolgt man keinesfalls das Ziel der genauen Stilimitation; so sind namentlich die Möbel des Schlafzimmers, für die sich die Bedingungen seit damals am meisten verändert haben, fast neu geschaffen worden.

Im Schlafzimmer sind überhaupt die maßgeblichsten Änderungen gegen früher eingetreten. Das Bett hat aus der alten Himmelbettform die Veränderung zum leichten Metallgestell durch-

gemacht, der Waschtisch hat sich vergrößert und an die Stelle der beweglichen Kleiderschränke ist der festeingebaute Schrank getreten. Der Kleiderschrank hat allerdings in dem reich mit Wandschränken ausgestatteten englischen Hause nie eine so große Rolle gespielt wie bei uns. Die Stimmung der Wände ist hell, alles Holzwerk ist weiß gestrichen, die Fenster haben ganz leichte Tüllvorhänge.

Am Schlafzimmer ist derjenige Umwandlungsprozeß am deutlichsten ausgesprochen, der in allen Räumen des englischen Hauses Platz gegriffen hat und der dahin geht, die frühere schwere, dunkle, breitbehäbige Dekoration und Möblierung durch die leichte, helle, sanitäre zu ersetzen. Es ist höchst bezeichnend, wie sich damit der Begriff des Behaglichen bereits grundsätzlich geändert hat. Heute empfindet man in England ein helles, luftiges, mit leichten Möbeln spärlich besetztes Zimmer als behaglich, in welchem weder Stoffgardinen, noch Velourtapeten, noch Stuckleisten, noch vierschrötige Polstermöbel vorhanden sind. Die sanitären Vorstellungen haben die ästhetischen in hohem Maße beeinflußt, ja sind bis zu einem gewissen Grade im Begriff, an deren Stelle zu treten. Der früher übliche durchgehende Teppichbelag wird zugunsten kleinerer loser Teppiche aufgegeben, die Sitzmöbel werden statt mit Wolle und Seide mit waschbarem Kattun überzogen. Vom Bett sind alle sanitär unkontrollierbaren Teile, wie Federbetten und Polstermatratzen verschwunden, die

Sprungfedermatratze zeigt ihre Metallteile offen, und zum Zudecken dienen regelmäßig zu waschende Wolldecken. Die Schränke sind so gebaut, daß Staubablagerungen vermieden werden und alle Möbel sind so leicht gehalten, daß sie ohne Anstrengung verrückt werden können, um dahinter zu reinigen.

Das Streben nach Leichtigkeit hat namentlich im drawing-room wieder ganz festen Fuß gefaßt. Hier, wo man ungezwungen plaudert, spielt und liest, kommt es darauf an, die Stellung der Möbel nach Bedarf ändern zu können. Die Tische sind demgemäß klein und zierlich und von der mannigfachsten Art, meist in Form kleiner Klapptische, die Sofas nur zweisitzig und mit einer Hand zu verschieben. Ein Sofatisch ist in England ebenso unbekannt, als das behäbige deutsche, zum Liegen eingerichtete Sofa. Die Möbel sind um den Kamin gruppiert. Dieser bildet den eigentlichen Zentralpunkt des Raumes.

Der Kamin wirkt nicht nur, wie schon erwähnt, auf die allgemeine Gestaltung des Zimmers ein, sondern bildet stets das Schmuckstück des Zimmers selbst. Seine Form ist die allermannigfaltigste, er wird in Stein, in Marmor, in Ziegel, in Terrakotta, in Holz, in allerhand Metall gebildet, und wenn irgendwo, so ist die häusliche Kunst hier täglich aufs neue schöpferisch tätig. An die Alleinherrschaft des Kamins als Heizungsmittel ist in England noch nicht gerührt, kein Zimmer ist ohne Kamin überhaupt denkbar, und selbst wo Zentralheizung eingerichtet wird, ersetzt

und verdrängt sie nie den Kamin. Das verhindern schon die gemütlichen Werte, die sich für den Engländer um den Begriff des Hausfeuers scharen. Dieses ist ihm, wie in alter germanischer Zeit, das Symbol des Haus- und Familienlebens, des Friedens und des gastfreundlichen Hausrechts. Die Liebe zum Hause, die jeden Engländer aufs tiefste beseelt, konzentriert sich in einer schwärmerischen Liebe zum häuslichen Herde.

In der künstlerischen Auffassung des Zimmers hat der Kamin auch noch einen Einfluß auf die Behandlung von Wand und Decke gehabt. Indem der Schmuck des Raumes sozusagen von ihm allein in Anspruch genommen wird, übte er hier eine vereinfachende, reinigende Wirkung aus. Die Ausgestaltung von Wand und Decke ist in England stets sehr zurückhaltend gewesen, namentlich ist nie eine Übertragung des äußeren Architekturgerüsts auf den Innenraum erfolgt, wie es in der französischen Dekoration der Fall war. Die Wand war in alter Zeit mit Holz verkleidet, wobei die Füllungen meist ein einfaches quadratisches Netzwerk bildeten, die Decke zeigte ein ähnliches Netzwerk in flach aufgetragenen Stuckrippen. In beiden Fällen ging das Streben auf die reine Flächenwirkung, welche Ruhe statt architektonischer Wirkung schafft. Die heutige Behandlung von Wand und Decke hat sich das Rüstzeug der alten Kunst wieder zunutze gemacht. Holzverkleidung findet reichliche Verwendung. Wo sie wirtschaftlich unmöglich ist, schafft man gern eine Verkleidung der Wände mit Stoff, die

von einem einfachen Leistenwerk gehalten wird. Dieses Leistenwerk, stets ganz flach gebildet und weiß gestrichen, schafft dann einen angenehmen Rhythmus und gibt dem Zimmer etwas Würdiges, oft Festliches. In fast allen Fällen läßt man zwischen der Decke und der Stoffverkleidung einen Fries stehen, der mit Malerei, mit besonderen Friestapeten oder mit plastischem Ornament geschmückt wird, sehr häufig jedoch auch ganz ungeschmückt gelassen wird. Die Trennungsleiste zwischen der unteren Wand und dem Fries dient dann zugleich als Bilderleiste. Eine solche, an welcher die Bilder mittelst einfacher Messinghaken aufgehängt werden, ist im englischen Hause stets vorhanden. Sie überhebt der umständlichen und unvernünftigen Art, die Wände zum Aufhängen von Bildern zu durchlöchern und damit zu beschädigen, sie gibt außerdem die Möglichkeit, das Bild jeden Augenblick an eine beliebige Stelle hängen zu können. Tapeten werden vorsichtig verwendet, in guten Beispielen trägt entweder nur der untere Teil der Wand oder der Fries ein Muster. Überhaupt kommt man von der gemusterten Tapete immer mehr zurück, das ausgesprochene Streben geht dahin, in der Wand lediglich einen ruhigen Hintergrund zu haben.

Das Leitmotiv der äußeren und inneren Gestaltung des englischen Hauses ist überall der praktische Gesichtspunkt, gestützt von Rücksichten auf die Gesundheit und Behaglichkeit und getragen von einer ungemein entwickelten

Liebe zur Natur. Da ist kein Aufwand an Repräsentationsanlagen, kein Phantasieerguß an Ornament und Formen, kein Zurechtmachen zum „Künstlerischen", keine Prätension irgendwelcher Art. Vollends von dem Streben nach modernen, noch nie dagewesenen Formen ist am englischen Hause keine Spur zu finden. Modern zu sein, ist nie der Wunsch. Im Gegenteil, man gestaltet in aller Verliebtheit in das Alte. Vor Imitationen des Alten ist man aber dadurch gesichert, daß man stets seinen gesunden Menschenverstand betätigt, Veräußerlichungen haßt und alle umnebelten Ziele draußen läßt. Gerade dadurch aber schafft man unbewußt im besten Sinne modern, denn modern sein heißt sachlich sein. Sachlich und unaffektiert kann aber nur der in sich gefestigte Charakter sein, der Emporkömmling strebt nach Äußerlichkeiten, macht sich wichtig und sucht sich künstlich mit einer Vornehmheit zu umkleiden, die er innerlich nicht hat. Und so kommt die ganze Frage der echten Kunst auf eine Charakter- und Kulturfrage hinaus. Die durch lange, ungestörte Entwicklung erzeugte englische Kultur liefert die Erklärung für das englische Haus, der englische Charakter und das englische Persönlichkeitsbewußtsein ist die Grundlage für die in ihm ausgeprägte vorurteilsfreie und anständige künstlerische Gesinnung.

Eine ähnliche künstlerische Gesinnung ist es, von der man wünschen möchte, daß sie in Deutschland noch reiner gedeihen und noch festeren Fuß fassen möge, als es bis jetzt der

Fall war. Es kann nicht davon die Rede sein, das englische Haus nach Deutschland verpflanzen zu wollen. Gerade eine eindringliche Betrachtung muß uns zeigen, daß die Wesensbedingungen des Hauses in Deutschland und in England grundverschieden sind, so verschieden wie das Klima, die Sitten, der Volkscharakter und die Geschichte. Aber wie die fortschreitende Kultur nach Vereinfachung und Veredlung drängt, wie auch wir nach dem zweifelhaften Durchgangsstadium, in welchem sich Deutschland infolge des plötzlichen Zuflusses von Mitteln jetzt befindet, doch hoffentlich bald auf eine Abstreifung der Äußerlichkeiten und einen Verzicht auf die repräsentativen Hohlformen kommen werden, so kann uns das englische Haus ein Anreger und Förderer im Erstreben desjenigen Zieles werden, das wir dann für die Umgestaltung unserer häuslichen Umgebung aufstellen müssen.

In diesen allgemeinen Anregungen liegen die Werte, die sich aus einer Betrachtung des englischen Hauses für uns ergeben.

DIE NATIONALE BEDEUTUNG DER KUNSTGEWERBLICHEN BEWEGUNG



oethe äußerte in seinen letzten Lebensjahren einmal seine Ansichten über die deutsche Kultur dahin: „Wir Deutschen sind von gestern, wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig kultiviert, allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen, ehe bei unseren Landsleuten so viel Kunst und höhere Kultur eindringe und allgemein werde, daß sie gleich den Griechen der Schönheit huldigen und daß man von ihnen wird sagen können, „es sei lange her, daß sie Barbaren gewesen"; und bei einer andern Gelegenheit drückte er die Hoffnung aus, daß wir es in etwa einem Jahrhundert wenigstens dahin gebracht haben möchten, nicht mehr abstrakte Gelehrte und Philosophen, sondern Menschen zu sein. Von den etwa hundert Jahren des Hoffens fehlen jetzt noch fünfundzwanzig. Die abstrakten Gelehrten und Philosophen, die der Zeit Goethes das Gepräge gaben, stehen vielleicht nicht mehr ganz so im Vordergrunde wie damals. Deutschland hat seit Goethes Tode ungeheure Wandlungen durchgemacht. Wir sind geeinigt und wir sind wohlhabend geworden. Die deutsche Technik und Industrie hat sich ungeahnt ent-

wickelt. Aber haben wir uns dem Menschentum, das Goethe als erste Staffel der zu erstrebenden Kultur voraussetzte und das er selbst in so kristallheller Form verkörperte, mehr genähert, und können wir vollends sagen, daß die Zeit der Erfüllung einer deutschen Kultur bereits gekommen sei?

Im ganzen betrachtet sind wir trotz aller äußerlichen Fortschritte heute vielleicht weiter von ihr entfernt als die Zeit Goethes es war. Denn die behäbige Kleinstadtwelt von damals bot immerhin noch ein geschlossenes Bild einer im gewissen Sinne echten und reinen Kultur. Seitdem hat sich aber ungemein viel geändert. Deutschland ist in die Lage versetzt worden, sich als großes Volk zu fühlen und der Entwicklungsgang nach 1870 hat zu einer äußeren Machtstellung geführt, die zur Zeit Goethes undenkbar gewesen wäre. Dadurch wurden in kultureller Beziehung neue Bedingungen heraufgebracht, deren Ergebnisse bisher keineswegs immer erfreulich gewesen sind. Der Deutsche, der sich bis dahin kümmerlich hatte einrichten müssen, kam jetzt auf einmal in die Lage, über reichliche Mittel zu verfügen, und das erste was er tat, war, diesen Reichtum durch prunkhafte Entfaltungen nach außen zu zeigen. Mit dem industriellen Mut und dem vermehrten Wohlstand, der plötzlich hereinkam, trat nicht auch zugleich die erhöhte kulturelle Sicherheit ein. Im Gegenteil, es zog das ein, was man mit vielleicht sehr harten Worten den Protzen- und Parvenu-

geschmack genannt hat. Dieser hat Deutschland in den letzten zwanzig Jahren beherrscht und beherrscht es zum großen Teil noch heute.

Wenn man sich dazu versteht, auch die geistige Entwicklung der Völker mehr vom naturwissenschaftlichen als vom moralphilosophischen Standpunkte aus zu betrachten, so wird man darin nur die natürliche Folge der Ereignisse erblicken. Deutschland war durch den Dreißigjährigen Krieg zerrissen und zerfleischt worden und als es sich einigermaßen zu erholen begann, drückten es die schweren napoleonischen Kriege von neuem zu Boden. Von einer behäbigen Ausreifung einer nationalen, gesellschaftlichen, häuslichen und künstlerischen Kultur, wie sie den Nachbarländern beschieden war, konnte da nicht die Rede sein. Deutschland trat schon durch seine Armut diesen Nachbarländern gegenüber gänzlich in den Hintergrund und hatte nur das eine Gefühl, sich die Errungenschaften dieser Länder nach Möglichkeit anzueignen. Wir haben uns seit mehr denn zwei Jahrhunderten ausschließlich im Zustande der Nachahmung und Anpassung an Fremdes befunden. Die deutschen Fürstenhöfe richteten sich seit Ludwig XIV. lediglich danach, was der französische Hof zu tun beliebte, wie denn die ganze höfische Kultur noch heute ein Reinprodukt der französischen Entwicklung ist. Mit den Fürstenhöfen modelten sich der ganze Adel und die führenden Kreise des Volkes nach französischem Vorbilde um, die französische Kultur wurde maßgebend bis in die kleinste Klei-

nigkeit. Unsere Moden, unsere Wohnungseinrichtung, unsere gesellschaftlichen Sitten richteten sich nach französischem Vorbilde.

Die Folge einer notgedrungenen Abhängigkeit ist zunächst die einer mangelnden Entwicklung der eignen Persönlichkeit. Wer auf Folgeleistung angewiesen ist, gerät in Schwierigkeiten, wenn er unabhängig handeln soll. Man war daher auch niemals in der Lage, die französischen Lebensformen auf ihren Gehalt zu prüfen, und vor allem war man weit davon entfernt, einzusehen, daß sie allmählich inhaltlos wurden, als eine neue Zeit heraufkam, die in vieler Beziehung einer gänzlich verschiedenen Geistesrichtung folgte. Die französischen Lebensformen waren in der Atmosphäre der Königshöfe erzeugt und der Aristokratie des XVII. und XVIII. Jahrhunderts auf den Leib geschnitten, jener Aristokratie mit ihrer leichten Lebensauffassung, ihrem tändelnden Verkehr und der vielfach laxen Moral. Dem entsprachen genau die Umgangsformen, die Kleidung, die Zimmerausstattung der französischen Königsstile. Im XIX. Jahrhundert änderten sich jedoch die Verhältnisse grundsätzlich dadurch, daß die Bedeutung der Aristokratie sank und die bürgerliche Schicht mächtig erstarkte. Die Zeit wurde tiefernst und schwere soziale Probleme stiegen am Horizont herauf. Der vierte Stand meldete seine Existenz an und verlangte gebieterisch seinen Anteil an der Welt. Und das geschah zu einer Zeit, in der noch nicht einmal der dritte sich soweit durchgerungen hatte, daß er seine

eigene Kultur und seine eigenen Lebensformen besaß. In einer solchen Zeit mußte die Fortführung der tändelnden aristokratischen Formen des französischen XVIII. Jahrhunderts eine Lüge werden. Dies tritt heute nirgends deutlicher hervor, als in der Wohnungsausstattung.

Man sehe sich die industriell erzeugten Zimmereinrichtungen an, die in Nachahmung oder in Anpassung an die Möbel der französischen Königsstile heute angefertigt und in das bürgerliche Haus geliefert werden und man wird an ihnen bestätigt finden, daß sie, ganz abgesehen von ihrem Mangel an Gediegenheit, den Geist der inhaltlichen Leere tragen. Und selbst die sorgfältig und gut gearbeiteten Kopien erscheinen demjenigen, dessen Zeitgewissen geschärft ist, hohl und unwahr, wenn sie im bürgerlichen Hause des modernen Menschen auftreten. Daran ändert auch der Umstand nichts, daß sie immer noch allen denen einen willkommenen Unterschlupf bieten, die ohne viel Nachdenken sich mit einer stattlichen und repräsentativen Hülle umgeben wollen.

Aber mochte Frankreich auf die Wohnungsausstattung der ganzen Welt einen noch so großen Einfluß erlangen, in einem Lande wenigstens regte sich gegen die französische Art bereits früh ein Widerwille. England hat sich schon im XVIII. Jahrhundert fast ganz unabhängig von Frankreich gehalten. Im XIX. Jahrhundert entstand jedoch ein offener Protest gegen den ganzen französisch-romanischen Kulturkreis, der schließlich zu einer geistigen Bewegung von größter Tragweite wurde.

Das Ergebnis war jener, in den sechziger Jahren in England beginnende Neuausgang, den wir als die moderne Bewegung im Kunstgewerbe bezeichnen. In ihrem Mutterlande langsam aus kleinsten Anfängen herangereift, brach die Bewegung auf dem Festlande und insbesondere in Deutschland um die Mitte der neunziger Jahre mit elementarer Gewalt durch. Das was damals eintrat, war eine künstlerische Revolution, für die es in der Kunstgeschichte wenig Parallelen gibt.

Zehn Jahre sind heute seit jenem revolutionären Ausbruche verflossen. Da erscheint es wohl am Platze, einen Um- und Ausblick zu versuchen, der die bisherigen Ergebnisse sichtet, ihre günstigen und ungünstigen Seiten beleuchtet und vielleicht zu Schlüssen und Erwägungen führt, welche Hoffnungen wir auf die Zukunft der Bewegung setzen können. Zu diesem Umblick konnte sich keine bessere Gelegenheit bieten als die III. deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. Denn sie war eine Dokumentation des neuen Kunstgewerbes in intensivster Form und in großartigstem Maßstabe.

Was lehrte uns die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung?

Schon dem flüchtigen Besucher war vielleicht kein Umstand auffallender als der, daß alles, was hier ausgestellt wurde, eine neue, selbständige Sprache redete, eine Sprache, die mit den Zielen des alten Kunstgewerbes nichts mehr gemein hatte. Die Stilimitationen des XIX. Jahrhunderts waren verlassen, sie waren wie mit dem eisernen

Besen ausgekehrt. Wir sahen eine Welt des Ausdrucks vor uns, die sich in zehn Jahren auf völlig neuer Basis selbständig entwickelt hat.

Das Zeitalter der Stilimitationen konnte kaum ein anderes Ziel haben, als historische Reminiszenzen hervorzurufen. Indem die Pietät und Liebe, die jeder für die alten, sich treuherzig und bieder gebenden gewerblichen Erzeugnisse empfand, auf die neuen Nachahmungen gezogen wurde, wurde die Schätzung dieser Nachahmungen erreicht. Man bestrebte sich deshalb, sich der Erscheinung der alten historischen Handwerksgegenstände so weit als nur irgend möglich zu nähern, die neuen Gegenstände so „stilecht“ als möglich zu machen. Sie sollten nicht aussehen, als gehörten sie der Gegenwart, sondern als gehörten sie einer fern hinter uns liegenden Zeit an.

Dieses Ziel müßte eigentlich von jedem vernünftigen Standpunkte aus lächerlich erschienen sein. Das, was wir Selbständigkeit, Überzeugung, Charakter nennen, dürfte mit einem Gesichtspunkte nichts gemein haben, der sonst nur für Maskenfeste und das Panoptikum maßgebend ist. Und doch beherrschte dieses Ziel nicht nur bis zum Eintritt der neuen Bewegung das gesamte Kunstgewerbe, sondern es wird z. B. in der landläufigen Architekturausübung bis heute noch verfolgt.

Umsomehr muß es als ein Verdienst der kunstgewerblichen Bewegung angesehen werden, daß sie mit dem Prinzip der Stilimitationen völlig aufgeräumt hat. Hier müssen aber sofort die unge-

heuren Schwierigkeiten hervorgehoben werden, die sich daraus ergeben. Ist es schon auf irgend einem Geistesgebiete fast unmöglich, ganz Neues zu schaffen, so muß das doppelt schwierig sein auf einem Gebiete wie dem der tektonischen Kunst, die ohne einen Schatz geprägter, als allgemeingültig anerkannter Formen nie ausgekommen ist. Denn diese gewohnten, als allgemeingültig anerkannten Formen sind es gerade, die dem Beurteilenden als Basis dienen, von der er ausgeht. Der Beurteilende ist ratlos, wenn er vor bisher unbekannte Formen gestellt wird (man bedenke nur, wie verständnislos wir z. B. vor den außerordentlich verzweigten Bauformen des südlichen Indiens stehen, die doch in ihrem Kulturkreise auch gefallen und gewürdigt werden). Und auch der gestaltende Künstler steht unter dem Banne der überlieferten Formenanschauungen. Es ist allerdings oft der Satz aufgestellt worden, daß besondere Formen nicht nötig wären, daß es vielmehr genügte, materialgerecht, konstruktionsgerecht und zweckmäßig zu bilden, um kunstgewerblich gute Erzeugnisse hervorzubringen. Es würde vielleicht auch genügen. Aber jeder menschliche Gestalter hat außer seinem Denkvermögen auch ein Gefühlsleben, das er, er mag es unterdrücken wie er wolle, in seine Werke einwebt. Er hat außerdem den Wunsch, gefällig zu gestalten, und damit stellen sich sofort die sogenannten künstlerischen Formen ein, die das Gebiet jenes verstandesmäßigen Bildens überschreiten.

Zu allen Zeiten sind nun für dieses auf das Schönheitsempfinden abzielende Gestalten gewisse konventionelle Formen gültig gewesen, die zwar zeitlichen Veränderungen unterworfen, aber jeweilig alleinherrschend waren. Diese konventionellen Formen geben den vergangenen Stilepochen ihr markantes Gepräge, sie machen die Gesichtszüge, den „Stil" der Zeiten aus. Wir können ein in dieser Weise ausgeprägtes Gesicht der Zeit durch alle Epochen verfolgen. Erst um etwa 1840 hört es auf oder tritt wenigstens ganz verwischt in die Erscheinung. Von da an beginnt die charakterlose, äußerliche Imitation vergangener Stile, man irrt und tappt in den angelernten Empfindungsweisen aller erdenklichen fremden Kulturkreise umher.

Waren so eigentlich typische, die Zeit charakterisierende Gestaltungsformen überhaupt nicht mehr vorhanden, so konnte auch von der neuen Bewegung nicht erwartet werden, daß sie sogleich neue schuf. Wenigstens nicht solche neuen, die sich sofort allgemeiner Anerkennung erfreut hätten. Das Einzige, was zu erwarten war, war eine individuelle Gestaltung. Jeder, der an das Rettungswerk herantrat, mußte auf seine Weise versuchen, des neuen Problems Herr zu werden. Und er mußte froh sein, wenn er auf dem ganz neuen Pfade, den er sich sozusagen selbst durch die Wildnis anlegen mußte, zu einigermaßen befriedigenden Ergebnissen gelangte.

Das ist der Zustand, in dem wir uns heute kunstgewerblich befinden. Wir haben die Kunst der

Individualitäten, und in ihr liegt die ganze Schwierigkeit der Situation und die ganze kritische Lage der heutigen Bewegung verborgen. Die geteilten Meinungen, das Verfluchen und Verdammen auf der einen Seite, das himmelhoch Jauchzen auf der anderen, die merkwürdig zwiespältigen Äußerungen der Kritik, sie alle beruhen auf dem Mangel einheitlicher Ausdrucksformen. Denn jede Individualität kann nur auf Gleichgestimmte wirken. Wer das Kleinbürgerlich-gemütliche des einen Künstlers liebt, den wird die strenge und feierliche Architektonik des andern unberührt lassen. Und wer eine lebhafte Freudigkeit der Farbe hochschätzt, der wird die fein abgetönten Neutralwerte einer Whistlerschen Stimmung zurückweisen. Der eine Kritiker verhängte angesichts der Dresdner Ausstellung das Urteil: Barbaren über uns, der andere hob gerade die Äußerungen der Haupt-„Barbaren“ als die allein maßgebenden hervor. Und hat nicht jeder von uns selbst seine Lieblinge unter den Individualitäten und solche, mit denen er nicht mitempfinden kann? Wir lehnen es nur ab, lediglich nach unseren inneren Gefühlsstimmungen Todesurteile zu fällen. Wir schätzen die Leistung, auch wenn sie andere Gefühlswerte verkörpert, denn wir ermessen, wie schwer sie war. Und wir achten das, von dem wir wissen, daß es mit Herzblut geschrieben ist.

Es wäre aber irrig, anzunehmen, daß die Kunst der heutigen Individualitäten durchaus nichts miteinander gemein hätte, daß die einzelnen

Künstler in entgegengesetzter Richtung marschierten. Vom ganz nahen Standpunkte aus mag das so erscheinen. Würde man aber das, was das deutsche Kunstgewerbe heute leistet, in eine ganz fremde kulturelle Umgebung setzen, so würde sich die überraschende Tatsache herausstellen, daß trotz der individuellen Verschiedenheiten große gemeinsame Grundzüge vorhanden sind, die dem deutschen Kunstgewerbe schon fast ein nationales Gepräge geben. Davon gab die Weltausstellung in St. Louis eine Vorstellung, auf welcher die deutschen kunstgewerblichen Erzeugnisse nach allgemeiner Empfindung als eine national geschlossene Leistung auftraten. Aus solchen Beobachtungen heraus läßt sich die Hoffnung schöpfen, daß wir trotz aller heutigen individuellen Verschiedenheiten zu einheitlichen Äußerungsformen gelangen werden. Diese werden unserer Zeit vielleicht ein ebenso ausgesprochenes Gesicht geben, als es die Zeiten der alten Stile hatten. Das Gemeinsame im Empfinden der Zeitgenossen gehört zu den Geheimnissen, die es für die Mitlebenden schwer ist zu ergründen. Die Zeiten sind sich immer der gestaltenden Prinzipien, die in ihnen obwalteten, unbewußt gewesen. Nach hundert Jahren liegen dann diese Prinzipien sonnenklar zutage. Indessen ist es doch vielleicht heute schon möglich, einige dieser gemeinsamen Grundzüge im neuen Kunstgewerbe zu enträtseln und den Schleier wenigstens an einigen Punkten zu lüften.

Diese gemeinsamen Grundzüge liegen viel-

leicht nicht in erster Linie in den ornamentalen Anhängseln, die sich dem Auge des Beschauers am deutlichsten aufdrängen. Ja, der Manierismus, zu dem die Kunst einzelner unserer heutigen Individualitäten ausgeartet ist, gehört vielleicht direkt zu den Dingen, die rasch vergänglich sein werden. Nach einem Jahrhundert ernster wissenschaftlicher Arbeit, wie es das XIX. war, nach einem Jahrhundert, in dem ganz neue Berufe und ganz neue Disziplinen entstanden sind, wie die des Ingenieurs und des Gesundheitstechnikers, muß ein Neuausgang auf tektonischem Gebiete etwas von dem Geiste dieser Wissenschaften tragen, er kann nicht ohne Berücksichtigung ihrer handgreiflichen Ergebnisse vorgenommen sein. Sie werden die gestaltende Hand beeinflussen, wo sie auch zur Arbeit angesetzt wird. Und so beobachten wir denn auch in den Äußerungen des neuen Kunstgewerbes zunächst eine Richtung, die mit dem ingenieurmäßigen Bilden einige Verwandtschaft hat. Das zeigen die schon genannten Grundsätze der Gestaltung nach dem besondern Zweck und nach dem Charakter des Materials und die Schärfe, mit der die Konstruktion wieder berücksichtigt wird. Aber vielleicht machen sich die Einflüsse des wissenschaftlichen Denkens der Zeit trotzdem mehr auf unbewußte Weise geltend als in der bisher stets in den Vordergrund gestellten Befolgung der drei genannten Gestaltungsgrundsätze. Diese sind an und für sich nichts Neues, denn nach ihnen ist in allen Zeiten mit mehr oder weniger stark ausgepräg-

tem Bewußtsein gebildet worden, nur in der letzten Zeit waren sie etwas in den Hintergrund getreten. Neu sind indessen gewisse puristische Neigungen in den Ausdrucksformen und eine gewisse geläuterte Sinnesrichtung, die sich in den besten modernen Erzeugnissen kundgibt. Das ornamentale Beiwerk der früheren Kunst ist aufgegeben worden. Es ist dafür eine Bevorzugung des Glatten, Abgerundeten, Sauberen, Knappen eingetreten. Der Geschmack der Zeit ist im Begriff, sich langsam nach dieser Richtung hin umzubilden, wie unser heutiger Männeranzug zeigt. In dieser Vorliebe für das Schmucklose und Vernünftige sind vielleicht die deutlichsten Fingerzeige für unsere fernere tektonische Entwicklung gegeben. Im gewissen Sinne prägt sich dieser moderne Zeitgeist schon in den Erzeugnissen des neuen Kunstgewerbes aus. Um nur einige Einzelheiten zu erwähnen, sind stark ausladende Profilierungen und Reliefschnitzereien verschwunden und dafür ist die glatte Fläche eingetreten, die höchstens eine Verzierung durch Einlagen erhält.

Aber auch in anderer Richtung lassen sich gemeinsame Grundzüge des modernen Kunstgewerbes erkennen. Vor allem werden zwei Grundsätze mit neuem Nachdruck verfolgt, die eine Zeitlang im Hintergrunde gestanden hatten, und zwar der einer einheitlichen Farbengebung und der eines gesteigerten architektonischen Rhythmus.

In der Farbengebung hat sicherlich die Ent-

wicklung, die die Malerei in den letzten fünfzig Jahren genommen hat, befruchtend eingewirkt. Die moderne Malerei hat den primitiven Grundsatz der nebeneinander gesetzten Lokaltöne verlassen, nachdem das Auge des Malers diejenigen Farbenstimmungen erkannt hatte, die sich aus der Brechung der Lokaltöne in der Atmosphäre ergeben. Es sind große, allgemeine Gesichtspunkte eingetreten, die dem Bilde eine stark ausgeprägte farbige Einheit geben. Dem Propheten in dieser Beziehung, Whistler, folgt heute unbewußt jeder moderne Maler, und so sehr sind die neuen Grundsätze Gemeingut geworden, daß uns jetzt manche alte berühmte Gemälde an kolorierte Bilderbogen erinnern. Von der Malerei hat sich das Prinzip der einheitlichen Farbengebung auf die neue tektonische Kunst übertragen. Das spricht sich am deutlichsten aus im modernen Innenraume. Hier sehen wir überall das Bestreben, die Farbe planmäßig zu regeln. Eine Farbe herrscht vor, der sich die andern unterordnen. Daß die Hauptfarben meistens neutrale sind, hängt teils mit den Bewegungen in der Malerei zusammen, die die bunten Lokaltöne in mehr abgestimmte und in ihrer Farbentiefe reduzierte Allgemeintöne auflöste, teils mag aber auch hier die schon erwähnte Neigung zum Schmucklosen und Vernünftigen mitgewirkt haben. Ob neutrale oder lebhafte Töne gewählt werden, ist aber unwesentlich, die Hauptsache ist die disziplinierte Farbengebung überhaupt.

Das Prinzip des verstärkten architektonischen Rhythmus tritt vielleicht noch auffallender hervor, als das der planmäßigen Farbe. Selbstverständlich war der Rhythmus auch in den Zeiten des Tiefstandes nie ganz aus dem tektonischen Gestalten gewichen, allein gegenüber den formalen Verzettelungen und Veräußerlichungen, in die man in der Zeit der Stilimitationen verfallen war, bedeutete die neue Bewegung doch fast einen neuen Ausgang in der Richtung auf das Rhythmische. Es wurde aufs neue erkannt, daß der Rhythmus das Alpha und Omega jeder Kunst, für die Architektur gerade so wie für die Musik, aber das Lebensprinzip ist. In dieser Erkenntnis trat eine geordnete Zusammenfassung des Wesentlichen und eine starke Betonung des Gesetzmäßigen ein, die sich drastisch in den Anläufen ins Feierliche, Festliche, Hochtönende ausspricht, die wir plötzlich überall nehmen sehen. Namentlich steht der heutige neue Innenraum im hohen Grade unter der Herrschaft dieses verstärkten Rhythmus. Ihn charakterisieren vor allem der Gleichklang der Teile, die straffe Einheitlichkeit in Form und Farbe, die strenge architektonische Denkungsweise überhaupt.

In den bisher genannten gemeinsamen Gestaltungsgrundsätzen des neuen Kunstgewerbes, als da sind: die Vermeidung von Stilimitationen, die Betonung des Materials, das Bilden nach dem Zweck, die Hervorhebung der Konstruktion, die strenge Durchführung eines Farbengedankens und die Neigung nach einer verstärkten architek-

tonischen Rhythmik ist aber schon eine einheitliche Richtung für das heutige Kunstgewerbe gegeben. Ihnen gegenüber können die individualistischen Sonderheiten des Einzelnen keine allzugroßen Abweichungen mehr mit sich bringen. Die allgemeine Richtung ist streng einheitlich, wie sie in allen großen Zeiten der Stilbildung einheitlich gewesen ist, und man kann, wie gesagt, daher auch die Hoffnung hegen, daß allmählich eine deutlich erkennbare formale Einheit der Ausdrucksformen eintreten wird. Der Stil, der unserer Zeit ihr Gesicht geben wird, ist schon in der Entwicklung begriffen.

Könnte man sich so zu dem Schluß verleiten lassen, daß das Ziel des neuen Kunstgewerbes schon erreicht sei, so kann doch von einer endgültigen Klärung der kunstgewerblichen Verhältnisse heute bei weitem noch nicht die Rede sein. Die deutsche kunstgewerbliche Bewegung ruht weder auf einer genügenden Grundlage im breiteren Volke, noch hat sie bisher den nötigen wirtschaftlichen Widerhall gefunden. Als ihr wesentliches Merkmal muß vielmehr hervorgehoben werden, daß sie eine rein intellektuelle Bewegung ist. Als solche ist sie geworden aus dem ewig wechselnden und sich entwickelnden Geistesleben der Zeit. Der Gedanke des neuen Kunstgewerbes ist vorwiegend zu verstehen als ein Produkt der geistigen Gärungen des letzten Jahrhunderts. Der Untergang der alten aristokratischen Kultur, das Heraufkommen der strebsamen Geistesarbeit der bürgerlichen Stände, die Wissenschaftlichkeit,

die im Laufe der Jahrzehnte ihre Triumphe feierte, die Unterdrückung des Kunstsinnes infolge der Hypertrophie der forschenden und erwerbenden Tätigkeit, die verfehlten, weil rückwärts blickenden Gegenbewegungen des Romantizismus, und später die versuchte und mißglückte Wiederbelebung der alten Stile, das alles hatte den deutschen Geist am Ende des XIX. Jahrhunderts aufnahmebereit gemacht für das Evangelium, das einzelne starke künstlerische Persönlichkeiten zu predigen begannen. Die Einwirkung geschah von Intellekt zu Intellekt, es war eine Geisteswelle, die sich in der plötzlich erscheinenden starken künstlerischen Anregung äußerte. Und in dieser Intellektualität liegen die Stärken wie die Schwächen der Bewegung verborgen. Als intellektuelle Bewegung ist sie auf dem einzig dauernden, auf dem höchsten geschichtlichen Prinzip begründet: dem Geistigen. Das Geistige allein regiert und verändert die Zeiten. Im Geistigen liegen die großen weltgestaltenden Kräfte. Die Idee ist es, die den Kulturen ihr Gepräge gibt. Das Christentum siegte durch seine Idee und allein durch diese. Die Idee ist Kraft. Wie sehr sie gelegentlich die physische Kraft überwiegt, dafür hat uns der letzte japanisch-russische Krieg wieder ein neues Beispiel gegeben.

Es ist somit im gewissen Sinne die höchste Bewertung, die man der kunstgewerblichen Bewegung geben kann, wenn man sie als eine intellektuelle Bewegung erklärt. Aber anderseits kann nicht verschwiegen werden, daß gerade

dieser Umstand gewisse Widerhaarigkeiten heraufgebracht hat, die neuerdings in verstärkter Form zutage treten. Die Widersprüche, die heute aus den Kreisen der rein wirtschaftlich Interessierten gegen das neue Kunstgewerbe erhoben werden, lassen sich samt und sonders auf den bisherigen rein intellektuellen Charakter der kunstgewerblichen Bewegung zurückführen. Das neue Kunstgewerbe hat sich wirtschaftlich noch nicht eingegliedert. Es ist nicht, wie zum Teil die alten Stilmoden, aus den Stätten der wirtschaftlichen Produktion hervorgegangen. Seine Existenzbegründung ist nicht die einer neuen Einnahmequelle. Zwar hat die kunstindustrielle Produktion kurz nach dem Eintritt der neuen Bewegung den Versuch gemacht, sie wirtschaftlich einzugliedern, indem sie den sog. Sezessions- und Jugendstil auf ihre Musterkarte setzte, aber dieser Versuch ist heute als gescheitert zu betrachten. Das konnte von vornherein für keinen vernünftigen Menschen zweifelhaft sein, wie denn die ernsthafte Bewegung überhaupt nie etwas mit diesem neuen Stil der Fabrikation zu tun gehabt hat. Die Mode des Jugendstils hat inzwischen abgewirtschaftet, während die geistige Macht des neuen Kunstgewerbes von Jahr zu Jahr gewachsen und erstarkt ist. Die Kluft dehnt sich und das Zusammenarbeiten mit den wirtschaftlichen Produzenten erscheint für die Künstler schwerer denn je werden zu sollen. Laute Proteste gegen die Bewegung sind erhoben worden und werden mit anscheinend steigender Tendenz noch weiter ins

Werk gesetzt. Diejenigen, die sie erheben, stellen sich damit das untrügliche Zeugnis aus, daß sie an dem Kulturwerke der neuen Kunstbewegung keinen Anteil haben. Im übrigen werden die Proteste einer aus materiellen Beweggründen handelnden Berufsgruppe niemals dazu führen können, eine Bewegung, die auf intellektuellen Impulsen begründet ist, zu vernichten.

Trotz alledem weisen die geschilderten Vorgänge mit nicht mißzuverstehender Entschiedenheit auf jene Fehlstelle in der kunstgewerblichen Bewegung hin, die darin besteht, daß die wirtschaftlichen Wege für das neue Kunstgewerbe noch nicht gefunden sind. Sie zu finden ist die brennendste Frage der Gegenwart, eine Frage zugleich, die Produzenten wie Künstler in der gleichen Weise interessieren muß. Es hat jedoch kaum einen Zweck, diese Frage theoretisch zu erörtern. Die Praxis muß die Lösungen bringen. Und daß die Frage praktisch zu lösen ist, das zeigt eine kleine Anzahl intelligenter Produzenten, die den Beweis erbracht haben, daß es sehr wohl möglich ist, mit besten künstlerischen Grundsätzen und mit voller Wahrung der Interessen der Künstler das neue Kunstgewerbe mit Erfolg geschäftlich zu vertreten. Die ganze Frage des Zusammenarbeitens von Künstler und Produzent läuft nur darauf hinaus, daß der Künstler als solcher anerkannt werden will. Das widerstrebt allerdings der Praxis vieler kunstindustrieller Firmen, die dem Publikum gegenüber die Illusion aufrecht erhalten möchten, als wären sie nicht nur die

materiellen, sondern auch die intellektuellen Erzeuger. Diese Methode mochte ihre gute Berechtigung bei den Erzeugnissen aus den Perioden der Stilimitationen haben, wo es allerdings nicht so sehr darauf ankam, die geistige Vaterschaft besonders zu betonen. Sobald es sich aber um Erzeugnisse handelte, die einen künstlerischen Wert verkörperten, mußte der Konflikt eintreten. Es ist zu hoffen, daß die Widerstände der Fabrikanten gegen die Künstler in demselben Maße schwinden, wie es alle sich aus früheren Zuständen herschreibenden Gewohnheiten tun, wenn neue Bedingungen eintreten und ihnen die Berechtigung entziehen. Der Beruf des Kunstgewerblers wird sich wahrscheinlich in einer ähnlichen Weise regeln wie der des Architekten, bei dem ja auch die intellektuelle Produktion von der materiellen geschieden ist. Ganz unverständlich ist der von den Protestlern erhobene Vorwurf, daß ihnen durch das Dazwischentreten der Künstler eine materielle Schädigung erwachse. Er würde nur dann zutreffen, wenn dadurch die Nachfrage nach kunstgewerblichen Erzeugnissen verringert würde. Sie wird aber gerade vermehrt, indem das Tagesinteresse am Kunstgewerbe mit dem Einsetzen der von Künstlern getragenen Bewegung mächtig gewachsen ist.

Aus dem scharf ausgesprochenen Charakter der kunstgewerblichen Bewegung als rein geistigen Bewegung ergeben sich aber auch noch andere heute stark fühlbare Eigenheiten. Alle Geistesbewegungen gehen von Individuen aus

und arbeiten sich langsam über eine kleine Gemeinde von Erkennenden durch. Das ist der Weg jedweder großen Idee gewesen, man denke an die Neuerungen in der Musik durch Richard Wagner, an die langsame und für Jahrzehnte im Verborgenen vor sich gegangene Entwicklung der neuen französischen Malerei. Das deutsche Kunstgewerbe hat sich allerdings rascher entwickelt, aber die langsame Reifung der neuen kunstgewerblichen Gedanken ist, wie schon erwähnt, in England erfolgt, wo sie Jahrzehnte in Anspruch nahm. Deutschland setzte erst ein, als eine gewisse Reife bereits erlangt war, und auf diese Weise allein konnten innerhalb zehn Jahren so bedeutende Ergebnisse erreicht werden, wie wir sie beispielsweise auf der Dresdner Ausstellung vor uns sahen. Immerhin aber hat in Deutschland heute nur ein kleiner Teil des Volkes, ja selbst nur ein kleiner Teil der Gebildeten den Sinn und die Tragweite der Bewegung erkannt, ihr Wollen gewürdigt und ihre Gedanken geteilt. Das Werk, das bis heute geleistet worden ist, ist nicht das Werk eines breiteren Volkswillens, sondern das Werk einer kleinen Anzahl von enthusiastischen Vorkämpfern. Wer aus den auf Ausstellungen auftretenden Innenräumen einen Schluß ziehen wollte auf den Kulturzustand des heutigen deutschen Hauses, der würde in einer ungeheuren Täuschung befangen sein. Der Unterschied ist wie Tag und Nacht: Hier höchste Kultur und Verfeinerung, dort noch beinahe die ganze Unkultur, die ein Zeitalter der Imitationen, Surrogate und der ge-

sellschaftlichen und persönlichen Prätension in unsere Häuser getragen hat. Das, was unsere Künstler leisten, ist nicht das Spiegelbild des deutschen Hauses, sondern eine Höhenmarke, nach welcher hin die Entwicklung gewünscht wird. Keinesfalls darf man sich darüber täuschen, daß auch heute noch die Gedanken der neuen Kunst in wenigen Köpfen liegen. Was erhofft werden kann, ist, daß der kleine Kreis von Intellektuellen wachse und die geistige Gemeinde der Anhänger sich allmählich vermehre. Es handelt sich hier nicht um das Mitmachen einer Mode, sondern um eine Überzeugung. Nur die Leute, die der Überzeugung beitreten, sind von Nutzen. Diejenigen, die die Mode mitmachen, sind eher von Schaden, denn sie rechnen damit, in zwei Jahren eine neue Mode zu beginnen.

Auch das neue Kunstgewerbe hat also, als rein geistige Bewegung, seinen Weg bisher nur über Wenige genommen. Nach außen hin ist es bisher mehr auf Ausstellungen und in Zeitschriften zutage getreten, als im deutschen Hause. Beide Propagationsmittel waren nötig, um es überhaupt zur Kenntnis zu bringen. Namentlich waren die kunstgewerblichen Ausstellungen Notprodukte.

Und diese Notprodukte lagen mehr im Interesse der Verbreitung als der gesunden Entwicklung der neuen Gedanken. Ausstellungen haben immer etwas Künstliches und fast Gefährliches. Besondere Gefahren liegen aber da vor, wo es sich um Ausstellungsgegenstände handelt, die eigentlich nur dem individuellen Gebrauche dienen können.

Und in der Tat schreibt sich manches, was heute noch als mangelhaft und ungesund in den Äußerungen der neuen Bewegung erkannt wird, aus den Ausstellungen her. Die Sucht nach blendenden Wirkungen und das Tasten in willkürlichem, äußerlichen Aufputz, die gespreizte Pose und hochtönende Phrase, sie sind ausschließlich eine Folge jenes ziellosen Arbeitens, das an die Stelle eines Bestellers eine Ausstellung setzt. Der Besteller hat seine bestimmten Wünsche, jeder Erker, jeder Tisch, jeder Kaminplatz hat einen besonderen, aus der Örtlichkeit abgeleiteten Zweck, und aus diesem Zweck heraus ergibt sich seine besondere Gestaltung. Vor allem aber steht über dem Künstler der zukünftige Benutzer der Räume, der weniger Sinn für Aufputz, als für ruhige Gebrauchsfähigkeit besitzt. So übt die Wirklichkeit, wenn sie nur da ist, einen heilsamen Einfluß auf die gestaltende Hand des Künstlers aus. Und diejenigen, die so rasch bei der Hand sind, die Phantastereien, die sich auf Ausstellungen noch bemerkbar machen, zu verurteilen, sie würden den gerügten Übelständen am besten dadurch steuern, daß sie dafür sorgten, den Künstlern an Stelle der Ausstellungsarbeiten wirkliche Aufträge zu verschaffen. Die Entfaltung auf Ausstellungen kann gerade auf kunstgewerblichem Gebiete nur eine entfernte Vorstellung davon geben, wie sich die Verhältnisse der Wirklichkeit gegenüber gestalten würden. Es ist wie mit Manöver und Kriegskunst, statt wirklicher Situationen liegen angenommene Fälle vor, und

die ganze Allgemeinheit und Verschwommenheit, die die Nichtwirklichkeit an sich hat, macht sich geltend. In der Wirklichkeit kommt alles anders, Ursache und Wirkung folgen scharf aufeinander, das Handeln ist ein Ergebnis der Notwendigkeit statt der Willkür.

Es ist unbedingt nötig, diese Abzüge bei Beurteilung der Leistungen der Kunstgewerbeausstellungen zu machen. Aber man wird dann immer noch zugeben müssen, daß sich die Bewegung in ihnen glänzend dokumentiert hat. Die deutschen Künstler haben gezeigt, daß sie in der Lage sind, die ihnen gestellten Aufgaben zu lösen. Es fehlen nur die Aufgaben. Sie haben gezeigt, daß sie eine neue verfeinerte Kultur in das deutsche Haus tragen können, es fehlen nur die, die diese Kultur wünschen. Das Examen ist glänzend bestanden, aber der Kandidat wartet noch auf Anstellung. Wird das deutsche Volk nunmehr, nachdem ihm gezeigt worden ist, was das neue deutsche Kunstgewerbe leisten kann, Gebrauch von ihm machen?

Hier liegt der Kern des Problems. Aber hier ist auch zugleich der Punkt, wo die Menge von Fragen und Zweifeln einsetzen, die man im Publikum den neuen kunstgewerblichen Erscheinungen gegenüber zu vernehmen pflegt. Die neuen Innenausstattungen sind angeblich zu teuer. Sie vertragen sich nicht mit dem überkommenen Mobiliar, sie sind untunlich für Mietswohnungen, sie sind zu individuell im Geschmack.

Soweit diese Einwände berechtigt sind, be-

ziehen sie sich ausgesprochenermaßen auf die Ausstellungsinnenräume. Bei wirklich erteilten Aufträgen würden sie vielleicht ganz wegfallen oder doch zum mindesten stark eingeschränkt werden müssen.

Der Einwand, daß die neuen kunstgewerblichen Erzeugnisse zu teuer seien, trifft vielleicht für die Mehrzahl der Menschen, nicht aber für jene Gruppe von Wohlhabenden zu, die sich auch heute noch so gern mit der Pracht und dem Glanze der Kunst des französischen Sonnenkönigs umgeben. Dieser Glanz muß mit mehr Geld aufgewogen werden als irgend ein moderner Innenraum. Unsere wohlhabenden Klassen schlüpfen aber nur allzugern in jenen Königsmantel hinein, von dem sie glauben, daß er sie zu Königen mache, während sie in Wirklichkeit nur Maskeradeprinzen werden. Wollten sie sich entschließen, sich als wirkliche moderne Menschen, d. h. als Menschen des bürgerlichen, arbeitsamen XX. Jahrhunderts zu fühlen, so würde ihnen die falsche Königspracht abgeschmackt vorkommen. Sie würden dann unserer Zeit doppelt dafür dankbar sein, daß auch ihnen in den Leistungen der modernen Innenkunst das Mittel gegeben ist, ihr Leben in einer verfeinerten und dabei unsern Tagen entsprechenden Weise einzukleiden. Denn diese Innenkunst ist in der Lage, die höchste Eleganz und das wohnlichste Behagen auszudrücken, und zwar nicht mit den erborgten Mitteln einer versunkenen Kultur, sondern auf dem Boden der künstlerischen Errungenschaften der Gegen-

wart. Die höchste Gediegenheit, die beste Arbeit, das edelste Material, der gewählteste künstlerische Geschmack, das sind die Ziele, die für den modernen Menschen auch dann noch genügen, wenn er reich mit Glücksgütern gesegnet ist. Die vornehme Zurückhaltung ist das wahre Privileg des reichen Mannes.

Was die minderbemittelten Kreise anbetrifft, so kann auch bei ihnen nicht davon die Rede sein, daß die Kostenfrage sie hindere, sich der modernen Kunst zu bedienen. Untersucht man die Verhältnisse dieser Kreise näher, so entdeckt man, daß ihre Ansprüche im Mißverhältnis stehen zu ihrer wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit. Denn das Geld, das sie ausgeben, weist auf einfachste Dinge hin, während sie die prätentiösesten wünschen. Die Industrie, die ja, wie sie selbst zu betonen pflegt, sich den Wünschen des Abnehmers stets anpaßt und irgendwelchen ethischen und moralischen Standpunkt nicht verfolgen kann, hat diesen Wünschen Rechnung getragen durch Herstellung einer niederen Art prätentiösen Schundes, der heute fast unseren gesamten Warenmarkt kennzeichnet. Man erhält für $2^1/_2$ Mark einen Gegenstand, der, wenn er anständig gemacht wäre, 25 Mark kosten würde. Für $2^1/_2$ Mark ist der Gegenstand, wenn überhaupt, so nur in der allerreduziertesten Ausführung herzustellen. Die Minderbemittelten greifen aber fast ausnahmslos statt nach dem einfachen, nach dem prätentiösen Gegenstande. Eine bürgerliche Wohnung für einen Abnehmerkreis mit beschränkten Mitteln müßte völlig

anders aussehen, als sie heute aussieht. Sie müßte das einfache, genügsame Gepräge tragen, das wir in den bürgerlichen Wohnungen der Zeit unserer Urgroßväter finden. Man denke an die Stiche Chodowieckis oder, um ein allen bekanntes wirkliches Beispiel anzuführen, an die Räume, in denen Goethe lebte, und dann vergleiche man damit den mit billigem Schund überhäuften „Salon" des heutigen deutschen Bürgers. Die Gesinnung der Besitzer, die dort wie hier so sprechend zum Ausdruck kommt, ist die Gesinnung auch der gewerblichen Produktion. Sie hat sich heute ganz und gar dem Parvenugeschmack ungebildeter Volksschichten angepaßt, Gediegenheit ist in der Massenindustrie ein verlorener Begriff geworden, und das Wort einfach hat im Sprachgebrauch des deutschen Mittelstandes die Bedeutung von ärmlich angenommen. Der großstädtische Ladenbesitzer weist das Verlangen eines Kunden nach einfacheren Dingen mit Entrüstung zurück: „Einfache Sachen führen wir nicht."

Das Erziehungswerk, das in Deutschland zur Hebung der Gediegenheit noch geleistet werden muß, ist enorm. Die Grundlagen für diese Erziehung sind aber gerade im modernen Kunstgewerbe gegeben, das mit den Imitationen jeder Art gebrochen hat und namentlich die Grundsätze der Material- und Konstruktionsechtheit wieder als erste Richtschnur anerkannt hat. Diese Grundsätze weisen aber gerade auf einfache Dinge hin. Sobald sie gewünscht werden, ist das neue Kunstgewerbe in der Lage, sie zu liefern. Er-

freulicherweise zeigte gerade die Dresdner Ausstellung höchst fruchtreiche Versuche in dieser Richtung. Die Maschinenmöbel der Dresdner Werkstätten sowohl als die Zimmereinrichtungen des Leipziger Künstlerbundes beschritten den Weg des einfach bürgerlichen Mobiliars, das in einer anständigen und dabei alle ästhetischen Ansprüche befriedigenden Weise für dasselbe Geld zu haben ist, wie die prätentiösen Stilmöbel, die den Bestand des heutigen deutschen Möbelmagazins ausmachen. Das ungeheure Interesse, das das Publikum gerade an diesen bürgerlichen Möbeln nahm, gab den erfreulichen Beweis, daß die Hoffnung auf Gesundung unserer Zustände nicht ausgeschlossen ist. Gerade hier wäre das bedeutendste und größte Wirkungsfeld der modernen kunstgewerblichen Bewegung zu suchen. Gerade hier wäre das Mittel gegeben, durch das sich Industrie und Künstlertum verbinden und die Stelle, wo sie gemeinsam wirken könnten. Denn die Verbreitung dieses guten, einfachen und bürgerlichen Mobiliars ist ohne die gehörige Organisation des Vertriebes nicht denkbar. Aber wird die Industrie je daran glauben, daß es sich auch lohnt, für Leute mit einfachen aber gediegenen Ansprüchen zu sorgen? Wird sie es sich abgewöhnen können, dem Publikum vor allem Dinge anzubieten, die nach viel aussehen und nichts kosten?

Der zweite Einwand, den das Publikum gegen die neuen kunstgewerblichen Leistungen macht, ist der, daß sie sich nicht mit dem überkommenen

Mobiliar vertrügen. Das trifft zu für das Mobiliar unserer letzten industriellen Periode. Aber es trifft nicht zu für das Mobiliar, das vor der Zeit von etwa 1840 entstanden ist. Die Möbel aus der Zeit unserer Urgroßväter können in jeder modernen Zimmereinrichtung stehen, sie begegnen sich mit den modernen Möbeln als Gesinnungsgenossen, wohingegen die Möbel aus der Zeit der Imitationen von Stilen in der Regel wie Harlekins dazwischen stehen. Bei ihnen gibt es allerdings kein anderes Mittel als die Entfernung. Es hat keinen Zweck, die Pietät auf Produkte einer falschen Gesinnung auszudehnen, und es ist keine Ehrung für unsere Väter, wenn wir die Zeugen ihres schlechten Geschmackes konservieren.

Wenn ferner gesagt wird, daß die modernen Zimmereinrichtungen nicht für Mietwohnungen geeignet seien, so ist gerade diese Ansicht nur von den auf Ausstellungen gesehenen Zimmern abgeleitet. Warum die Grundsätze, denen die moderne Kunstbewegung folgt, sich nicht auch auf die Einrichtung von Mietwohnungen anwenden lassen sollten, ist nicht abzusehen. Das Zimmer als Ganzes, als künstlerischer Raum, kann allerdings dabei nicht in Betracht kommen, denn die Raumumschließung ist dem Mieter ein für allemal gegeben. Vielleicht gelangen wir jedoch dahin, daß die Mietwohnungen so eingerichtet werden, daß die Farbe der Wände dem jedesmaligen Bedürfnis des Mieters angepaßt werden kann, wodurch es möglich sein würde, den Farbenplan, auf den eine Einrichtung gestimmt

ist, in einer anderen Wohnung zu wiederholen. Wem es Bedürfnis ist, in einheitlich abgestimmten, seinem persönlichen Geschmack entsprechenden Räumen zu wohnen, dem bleibt schon heute nichts anderes übrig, als sich eine Mietwohnung zu suchen, die er in der angegebenen Weise verändern kann.

Dem letzten Einwand des zu individuellen Gepräges der Erzeugnisse des neuen Kunstgewerbes ist in vielen Fällen die Berechtigung nicht abzusprechen. Es bedeutet für den selbständigen Menschen etwas wie eine Zumutung, sich von den oft stark ausgesprochenen Sonderheiten einer modernen Zimmereinrichtung in seinem Hause umgeben zu lassen. Und abgesehen hiervon wird es vielen überhaupt lästig sein, die lauten Töne einer künstlerisch hochgestimmten modernen Zimmereinrichtung ständig neben sich und um sich spielen zu hören. Aber in der praktischen Anwendung wird sich hier vieles ändern. Die Ausstellungsräume zeigen noch allzuviel Künstliches, Geschraubtes, Geziertes und Gesuchtes. Auch feiert man noch ausschließlich Feste, während das Leben vorwiegend arbeitsam, nüchtern und ernst ist. In unserem Hause werden alle Räume mehr auf die Alltäglichkeit als auf die Feste gestimmt sein müssen. Als festlicher Raum genügt selbst in einem großen Hause ein einziger. In ihm können und wollen wir das festliche Gepräge sehen, er hebt unsere Stimmung und steigert unser Feiertagsbehagen. Aber alle diese festlichen Arbeits-, Schlaf- und Sprechzimmer

wollen wir nicht, sie würden uns auf die Dauer unerträglich werden. Der Weg, um zu Annehmbarerem zu gelangen, ist aber sehr einfach: Das Publikum verlange einfache Gebrauchsstücke und es wird sie haben. Es ist aber anderseits unnatürlich, vorauszusetzen, daß eine Kunstgewerbeausstellung auf diese einfachen Gebrauchsstücke zugeschnitten werden solle. Denn es muß dem Künstler unbenommen bleiben, den künstlerischen Gedanken seines Werkes bis zur Vollendung zu verfolgen. Für die wirtschaftlichen Beschränkungen sorgt die Praxis von selbst.

Erweisen sich somit die Einwände, die vielfach gegen das neue Kunstgewerbe erhoben werden, als nur zum geringen Teil zutreffend, so steht doch anderseits fest, daß die Hoffnungen auf seine Verallgemeinerung noch durchaus in der Zukunft liegen. Von dem, was die Vorkämpfer wollen und erstreben, sind erst die ersten Anfänge gemacht, und diese Anfänge sind kaum aus dem theoretischen Zustande herausgetreten. Die Sachlage ist ähnlich, wie sie auf dem Gebiete der Verkehrsumwandlungen zur Zeit der Erbauung der ersten Eisenbahnstrecke war. Auch damals war erst der allererste Schritt auf einem neuen Gebiete getan, auch damals war die Postkutsche noch üblich und das neue Betriebsmaterial noch unvollkommen, auch damals gab es wenige begeisterte Anhänger der neuen Verkehrsform und viele Gegner, die alle Nachteile hervorsuchten und die Nichtbewährung der Neuerung voraussagten. Aber trotz allem war ein

neuer Gedanke in die Menschheit getragen, und er nahm seine Entwicklung mit naturgeschichtlicher Notwendigkeit.

Die Grundsätze, die das neue Kunstgewerbe verfolgt, stehen zu den früheren vielleicht nicht weniger im Gegensatz als die Grundsätze der damaligen Verkehrsneuerung. Das moderne Kunstgewerbe ist nicht die Sache einer neuen Formengebung oder eines neuen Ornaments, sondern es ist die Sache einer neuen Gesinnung. Darauf ist der Nachdruck zu legen. Man könnte behaupten, daß diese neue Gesinnung mit bestimmten Formen gar nichts zu tun habe. Formen sind den Worten in einem Satzgebilde zu vergleichen. Das wesentliche ist und bleibt der Inhalt.

Diese neue Gesinnung des Kunstgewerbes ist es, die ihm seine kulturelle Bedeutung gibt. Eine neue Auffassung ist als Produkt der letzten geistigen Entwicklung der Zeit heraufgekommen und hat sich zuerst im Kunstgewerbe festgesetzt. Hier hat sie Früchte gezeitigt, die wir bereits vor uns sehen. Der erste Schritt ist gewonnen. Aber das Drängen der Zeit kann sich nicht im Kunstgewerbe erschöpfen, die Bewegung wird weiterschreiten und andere Gebiete erfassen. Und sie hat sich bereits auf andere Gebiete ausgedehnt wie beispielsweise auf die Malerei und Bildhauerei. Auch hier beobachten wir das wachsende Bedürfnis nach erhöhter Rhythmik, nach strafferer Gesetzmäßigkeit, nach gebundenerem Stil. Und selbst auf die Architektur, die im gegenwärtigen Kunstzustande Deutschlands vielleicht die zurück-

gebliebenste aller Künste ist, beginnt vom Kunstgewerbe aus ein günstiger Einfluß Geltung zu gewinnen. Allerdings wird es noch lange dauern, ehe der dort geübte Götzendienst des Stilformalismus beseitigt werden kann. Aber gebrochen ist seine Macht bereits und am Horizonte steigt ein neues Geschlecht herauf, das, durchdrungen von dem Gedanken der neuen Kunstauffassung, seine eigenen Wege gehen wird. Diese Wege der kommenden Architektur werden und müssen dieselben sein, die das neue Kunstgewerbe eingeschlagen hat. Auch die Architektur muß, wenn sie den verlorenen Boden im Leben der Gegenwart wieder gewinnen will, demnächst aufhören, Stile zu imitieren, auch sie muß dem Zweck, dem Material und der Konstruktion, vor dem Stilgesichtspunkte genügen, auch sie hat eine farbige und rhythmische Wiedergeburt nötig. Das Ziel beider Künste ist dasselbe. Namentlich kann aber das letzte Endziel des Kunstgewerbes gar nichts anderes sein als die Architektur selbst, denn bei Lichte betrachtet gibt es gar kein Kunstgewerbe, sondern es gibt nur eine Architektur.

Die neue künstlerische Gesinnung, die sich jetzt auf allen Kunstgebieten anmeldet, kann aber auch nicht auf rein künstlerische Äußerungen beschränkt bleiben. Eine echte, in der Zeit wurzelnde Kunst muß in inniger Wechselbeziehung zum ganzen Zeitgeist stehen, sie muß sich auf allen Gebieten unseres Lebens zeigen. Sie muß sich widerspiegeln in unseren Sitten und Gebräuchen, in unserm gesellschaftlichen Verkehr,

in unserem Hause. Erst wenn die innige Wechselbeziehung zwischen den neuen Zielen stattfindet, die wir in der kunstgewerblichen Bewegung kennen gelernt haben und zwischen der Gesinnung, die sich in unsrer allgemeinen Lebensführung ausspricht, kann die neue Kunstbewegung eine wahrhaft nationale Bewegung werden. Leider muß gesagt werden, daß hier noch viel zu wünschen übrig bleibt. Unsere allgemeine Lebensführung ermangelt noch in vielen Punkten jenes Strebens nach Wahrhaftigkeit, das wir in der modernen Kunstbewegung finden. Gerade in unserem gesellschaftlichen Verkehr macht sich eine Unaufrichtigkeit, eine Prätension geltend, die zu den gefährlichsten Auswüchsen unserer Zeit gehören. Prätension herrscht auch in der deutschen Wohnungsausstattung und im Hausbau. Eine Läuterung nach der Seite der Echtheit des Empfindens und der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks muß in allen unseren Lebensäußerungen stattfinden. Jede Imitation von anderem muß auch hier verbannt werden. Im persönlichen Verkehr muß Treue und Wahrhaftigkeit die Richtschnur geben, im gesellschaftlichen Verkehr Einfachheit und Herzlichkeit wieder zur Geltung gelangen.

Sicherlich kann hier gerade die neue Kunstbewegung erziehend eingreifen. Es war die Lebensüberzeugung Schillers, daß die Schönheit moralisch erziehe. Und er hat es bei jeder Gelegenheit ausgesprochen, daß die ästhetische Kultur das wirksamste Instrument der Charakterbildung sei. In

der Tat bekundet jede Prätension — und das deutsche Gegenwartsleben ist voll davon — einen Mangel an Persönlichkeitsgefühl. Die echte Persönlichkeit lehnt es ab zu prunken, und sie weist es vollends von sich, etwas zu scheinen, was sie nicht ist. Die Stärkung des Persönlichkeitsgefühls ist aber eine der wichtigsten Aufgaben, die die nationale Erziehung in Deutschland überhaupt hat, nicht jenes Persönlichkeitsgefühls, das auf Standesvorrechte, auf Rang und Titel und auf erlangte Grade einer künstlichen Staffelung pocht, sondern das Gefühl des inneren persönlichen Wertes. In Deutschland stecken wir noch tief in der Vorstellung, daß es vornehmer sei, einer Rangklasse anzugehören, als eine Persönlichkeit zu sein. Alles ist ängstlich darauf bedacht, sich und andere mit Titeln zu behängen, gleichsam um die mangelnde Persönlichkeit damit zu verdecken. In solchen Zügen offenbart sich die kulturelle Unreife, in der wir noch befangen sind. Es fehlt die Achtung vor dem Menschen als solchen, die Prätension soll sie ersetzen. Achtung vor sich und anderen führt zur Bescheidenheit. Und der Grundzug des echten Persönlichkeitsgefühls ist zurückhaltender Anstand und vornehme Menschenfreundlichkeit. Nur auf dem Boden einer solchen echten Lebensauffassung kann sich dann die rhythmische Gestaltung unserer Kultur entwickeln, nur auf diesem Boden kann jenes Gleichmaß, jene Proportionierung, kurz jener geläuterte Stil unseres äußeren Lebens entstehen, auf den die Triebkräfte der modernen Kunstbewegung

im letzten Ende hinzielen. Nur wenn die angetretene Entwicklung diesen allgemeinen Lauf nimmt, können wir zu einer deutschen nationalen Kultur gelangen.

Das XIX. Jahrhundert hat in krampfhaften Zuckungen gelegen, um die seinem intellektuellen Fortschritt entsprechende Kultur zu finden. Aber in den Künsten hat man dabei, statt vorwärts zu blicken, fast beständig rückwärts geblickt. Man hat den fruchtlosen Versuch unternommen, die Äußerlichkeiten früherer Kulturen nachzuahmen, anstatt auf dem Boden der Gegenwart eine eigene Kultur zu entwickeln. Eine nationale Kultur wird niemals erreicht werden bei Zielen, wie sie Architektur und Kunstgewerbe im XIX. Jahrhundert verfolgten. Denn diese Bestrebungen hatten, indem frühere Zustände zurückbeschworen werden sollten, vor allem die Schwäche, daß sie unlogisch, unsachlich, sentimental waren. Die Sachlichkeit ist die erste Bedingung für die Äußerungen eines tatkräftigen Gegenwartslebens. Ohne Sachlichkeit kein Fortschritt und ohne Fortschritt keine Entwicklung. Nicht durch das Nachahmen von Stilen gelangen wir zu einem Stil. Grundbedingungen für einen solchen sind sachliches Denken, Persönlichkeitsgefühl und Streben nach harmonischer Gestaltung. Die Basis für einen Gegenwartsstil können nur die Erfordernisse der Gegenwart sein. Das Anknüpfen an sogenannte Traditionen, das fortwährend versucht worden ist, kann zu keinem Ziele führen, wenn lebendige Traditionen nicht mehr vorhanden sind.

Und überhaupt hat jenes ängstliche Bekümmertsein um frühere Traditionen direkt zu den Krankheitssymptomen der letzten Zeit gehört. Gesunde Zeiten sind stets rüstig vorwärts geschritten. Bei ihnen war nur die Rede davon, ihr Fach weiter zu entwickeln. Jede Generation strebte weiter und hielt das, was sie tat, für das Richtige und Beste. Das sentimentale Rückwärtsschauen auf angeblich bessere Zeiten ist greisenhaft. Die Tradition geht am besten unbewußt vor sich, wie es unsere körperlichen Funktionen tun. Kein menschlicher Gedanke ist je außerhalb des Bodens gewachsen, den die bisherige Geistesarbeit der Menschheit bereits erzeugt hatte. Und so ist es für den Menschen direkt unmöglich, sich außerhalb der Tradition zu stellen, selbst wenn er es wollte. Der kühnste Neuerer steht noch auf dem Boden der bisher geleisteten menschlichen Arbeit. Tradition ist nichts anderes als Wachstumsprozeß, und wir entsprechen ihr am besten, indem wir kräftig zu wachsen suchen.

Aus schwachen Zeiten heraus kann uns nur ein Aufschwung retten. Die deutsche kunstgewerbliche Bewegung ist als ein solcher Aufschwung aufzufassen, und obgleich sie noch in der ersten Entwicklung begriffen ist, erweckt sie doch bereits die Hoffnung, daß sie der Anfang einer neuen deutschen künstlerischen Kultur sein könnte, die vielleicht einst einen Faktor im deutschen Geistesleben ausmachen und im Wettstreit der Völker Deutschland zur Ehre gereichen wird. Jedenfalls ist sie die erste Gelegenheit, bei der

ein ausgesprochener deutscher Geschmack selbständig hervorgetreten ist. Und was das heißen will, begreift man eben dann, wenn man bedenkt, daß Deutschland seit Jahrhunderten willenlos den Geschmacksrichtungen anderer Völker gefolgt ist. Es wird darauf ankommen, die glücklich gemachten Anfänge zu hegen und zu pflegen. Denn es ist von äußerster Wichtigkeit für uns, daß sich eine einheitliche nationale Kunstanschauung entwickele. Nur in einer solchen ist das Zeugnis einer nationalen Kultur zu erblicken, nur eine nationale Kunst kann unserer heutigen deutschen Kultur das Gesicht geben, das die alten Stile den Volkskulturen der alten Zeiten gaben. Und noch mehr. Nur eine nationale Kunstanschauung wird uns nach außen künstlerisch wieder Anerkennung verschaffen können, jene Anerkennung, die wir im wirtschaftlichen Interesse so dringend brauchen und die uns heute leider in fremden Ländern nur so spärlich zuteil wird. Denn die Welt fällt selbstverständlich ihr künstlerisches Urteil über uns nicht darnach, wie gut wir in Deutschland Louis XVI. Möbel imitieren, wie exakt wir französische Bronzen nachahmen, wie rasch wir englische Lebensgewohnheiten annehmen, sondern allein danach, was Deutschland etwa Selbständiges in die Welt zu setzen vermag. Die Eigenleistung allein kommt in Betracht. Und wenn der deutsche Fabrikant, wie es im preußischen Abgeordnetenhaus geschehen ist, heute noch öffentlich gegen einen deutschen Geschmack protestiert, weil er der Meinung ist, daß er durch

das Unterschlüpfen unter den Geschmack anderer Völker besser auf seine Rechnung komme, so liegt diesem Protest eine Kurzsichtigkeit zugrunde, die direkt verblüffend wirken muß. Denn dieser selbe Kaufmann erkennt dadurch, daß er sich dem Geschmack anderer Nationen anpaßt, die Überlegenheit und Macht dieses andern Geschmacks an und spürt täglich, was es auf dem Weltmarkt heißt, wenn ein Land einen so gefestigten nationalen Geschmack besitzt, daß es damit bestimmend wirkt und gewissermaßen die Produktion reguliert.

Frankreich hat auf diese Weise die kunstgewerbliche Produktion der Welt für Jahrhunderte reguliert. Ja, es hat seinen tonangebenden Einfluß bis in die neueste Zeit hinein aufrecht erhalten, obgleich die innere Berechtigung dafür immer mehr zu schwinden beginnt. Denn es zehrt von der kulturschöpferischen Arbeit, die vor Jahrhunderten geleistet ist und die schon vor hundert Jahren ihren Abschluß gefunden hat. Das Kulturvorbild der romanischen Nationen tritt überdies jetzt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr in den Hintergrund. Dafür setzen die germanischen Völker mit ihren vielfach anders gearteten Anschauungen, mit andern Lebensauffassungen und anderm Schönheitsempfinden ein. In der modernen englischen Welt sehen wir bereits ein abgerundetes Bild einer auf germanischer Basis begründeten Kultur vor uns. Unaufhaltsam erobern englische Anschauungen die Welt. In dieser Zeit eines germanischen neuen Kulturausganges

kann die mächtig emporschnellende deutsche Kraft nicht anteillos zur Seite stehen. Die deutsche Geistesarbeit hat auf wissenschaftlichem Gebiete schon stets an allererster Stelle rangiert. In der Technik und Industrie hat Deutschland sich im letzten halben Jahrhundert in die Vorderreihe der Mitbewerbenden gesetzt. In den Künsten jedoch liegt die deutsche Bedeutung noch fast allein auf musikalischem Gebiete. Denn die Weiterentwicklung der Malerei hat im XIX. Jahrhundert bei Frankreich gelegen, in der Plastik sind wir heute total verarmt, in der Architektur sind bei uns erst ganz kleine Anfänge von Eigenem vorhanden. Der Ausländer weiß nichts von deutscher Malerei, aber die Werke der französischen Landschafter und Impressionisten sind in Amerika nicht minder gesucht als in England und auf dem Kontinent. Kein einziger deutscher Bildhauername hat sich Weltruf zu erringen vermocht, während die Werke Meuniers und Rodins dadurch, daß sie die Grenzen der Plastik zeitgemäß erweiterten, Allgemeingut der Gebildeten aller Länder geworden sind. Die Leistungen des jungen deutschen Kunstgewerbes sind das erste Zeugnis, das in der bildenden Kunst die Augen der Welt auf Deutschland gezogen hat. Das Auftreten des deutschen Kunstgewerbes in St. Louis wirkte für die Besucher aller Länder wie eine Offenbarung. Man war sich bis dahin ganz unbewußt, daß Deutschland eine Kunst habe und sah nun auf einmal eine junge, aufblühende deutsche Kunst vor sich, die frisch und hoffnungsreich

dastand und eine unzweifelhaft nationale Herkunft hatte.

Und in der Tat, wir haben hier ein Stück Kunst aus deutschem Geiste geboren vor uns, hier ist eine echte, deutsche, moderne Kulturleistung zu verzeichnen. Möge sie der glückliche Anfang sein einer großen deutschen Allgemeinkunst, die der Bedeutung Deutschlands würdig ist. Möge sie Hand in Hand gehen mit der Steigerung unseres Lebens nach der Richtung einer völligen Harmonie in unsrer Lebensführung und in unserm Wirken. Dann werden wir eine deutsche Kultur haben. Und dann werden wir vielleicht doch in nicht allzulanger Zeit mit Goethe sagen können, daß wir aus abstrakten Gelehrten und Denkern endlich Menschen geworden seien.

MIT BUCHAUSSTATTUNG VON PAUL HAUSTEIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Der Weg und das Ziel des Kunstgewerbes 1
Das Moderne in der Architektur 29
Die Beziehung zur Architektur 40
Das englische Haus 61
Die nationale Bedeutung der kunstgewerblichen Bewegung . . 109

Schriften von Hermann Muthesius

Im selben Verlage erschienen

Kultur und Kunst, Gesammelte Aufsätze über Künstlerische Fragen der Gegenwart. Br. M. 4.—, geb. M. 5.—
Inhalt: Kultur und Kunst. Die moderne Umbildung unserer ästhetischen Anschauungen. Über häusliche Baukunst. Zeichenunterricht und „Stillehre". Die „Wiederherstellung" unserer alten Bauten.

In anderem Verlage erschienen

Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur und der gewerblichen Kunst im XX. Jahrh. und ihr heutiger Standpunkt. 2. Aufl. Mühlheim a. d. Ruhr, K. Schimmelpfeng. 1903.

Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. 3 Bde. Berlin, Ernst Wasmuth. 1904.

Die englische Baukunst der Gegenwart. Beispiele neuer englischer Profanbauten. Leipzig, Cosmos-Verlag für Kunst und Wissenschaft. 1900.

Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Sekten. Berlin 1901, Wilhelm Ernst & Sohn.

Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser, nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten, mit erläuterndem Text. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1907.

Fritz Encke, Der Hausgarten. Mit 115 Illustrationen. Br. M. 5.—, geb. M. 6.—
Eine notwendige Weiterführung der Kulturarbeiten Schultze-Naumburgs! Jener sucht durch Beispiel und Gegenbeispiel älterer Gartenanlagen den Blick für die Geschmacklosigkeiten der Gegenwart zu schärfen. Der Verfasser dieses Buches führt aber an der Hand praktischer Beispiele in die Zukunft, denn er ist als Gartendirektor der Stadt Cöln ein Mann der Praxis. Er entwickelt an der Hand der Illustrationen zugleich ästhetisch und gärtnerisch die Anlage von Gärten für Mietshäuser und Villen.

Ebenezer Howard, Gartenstädte in Sicht. Mit Geleitwort von Dr. Franz Oppenheimer, Anhang von Bernhard Kampffmeyer und 15 Illustrationen. Br. M. 3.—, geb. M. 4.—

Hermann Obrist, Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays. Br. M. 3.—, kart. M. 3.60
Inhalt: Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst? Hat das Publikum ein Interesse, das Kunstgewerbe zu heben? Ein künstlerischer Kunstunterricht. Volkskunst? Die Zukunft unserer Architektur. Zweckmäßig oder phantasievoll? Neue Möglichkeiten.

John Ruskin, Die sieben Leuchter der Baukunst. Br. M. 6.—, geb. M. 7.—

John Ruskin, Die Steine von Venedig. 3 Bde. Mit 54 Taf. u. 172 Textillustrat. Br. à M. 10.—, geb. à M. 11.—

Fritz Schumacher, Streifzüge eines Architekten. Br. M. 4—, geb. M. 5.—
Inhalt: Goethe und die Architektur. Tradition und Neuschaffen. Architektur und Kunstgewerbe. Denkmalskunst. Farbige Architektur. Die Engel in der Kunst. Architektonische Aufgaben der Städte. Die Geschmacksentwicklung auf der Pariser Weltausstellung. Die Ziele der III. deutschen Kunstgewerbeausstellung.







